د. حلمي محمد القاعود

٣

الورد والهالوك

شعراء السبعينيات في مصر

دار الأرقم
الزقازيق

د . حلمي محمد القاعود

الورد والهالوك

شعراء السبعينيات في مصر

دار الأرقم
الزقازيق

DL

بسم الله الرحمن الرحيم

(الطبعة الأولي - شعبان ١٤١٣هـ ، فبراير ١٩٩٣م)

***

الإهـــــداء :

إلى : عبـــــده بدوى
الإنسان .. والشاعـر .

بسم الله الرحمن الرحيم

استهـــــــــلال

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام علي رسول الله،

وبعد :

فأن الواقع الأدبى المعاصر يمتلىء بالكثيرمن المتناقضات التي أدّ ت إلي اختلال المقاييس والمعايير ، نتيجة لتراكمات عديدة ،جعلت من أصحاب المواهب الحقيقيّة بعيدين عن مجال التقدير والإنصاف . .وفي الوقت ذاته ، أتاحت الفرصة لأصحاب المواهب الضحلة وطلاب الشهرة أن يحتلوا الواجهة الأدبيّة، ويلقوا من الحفاوة والدعاية الكثير مما لا يستحقونه ولا يستأهلونه .

كان من ضحايا هذا الواقع الأ دبي جيل الأصالة من شعراء السبعينيات في مصر الذي عاش بعيدا عن العاصمة ، وارتبط بالأمة وهمومها وآمالها ، وأخذ علي عاتقه تثقيف نفسه بالمزيد من الفكر والقراءة ، مع تجويد أدواته الفنية والأدبية. . وفي الوقت ذاته يسعي إلي النشر بقدراته الذاتيّة ، والوسائل المتاحة داخل الوطن وخارجه ، وأسفر الدأب والمثابرة عن وجود جيل تنشر له صحف العالم العربي ، ولا تتكلم عنه أجهزة الدعاية المصرية ، ولا يتناوله النقاد في الصحف السيارة أو الدوريات الأسبوعية والشهرية والفصلية. .

من ناحية أخري ، كان جيل من المتسلقين ، ومحدودي الموهبة .. يتحالف أفراده ، لإرهاب الواقع الأدبي ، وفرض وجودهم عن طريق القوة أوالعلاقات الاجتماعية المريبة ، فانفتحت أمامهم وسائط النشر ، ووجد بعض أ صحاب الهوي فرصة لاستغلالهم لتحقيق مآرب فكرية أو شخصية ، فراح يبشر بكتاباتهم الرديئة ، ويفرد لها المساحات العريضة داخل الوطن وخارجه ، محاولا تسويقها تحت دعاوي وشعارات لا أساس لها في الواقع أو الحقيقة..

هذا الفريق له شكل النبات والزهور ، ولكنه لايثمر ولا يعطي رائحة لأنه يشبه نبات الهالوك الذي ينمو مع الأعشاب الضارة، ويلتف حول النبات المثمر والخصيب ، مما يضطر الفلاحين والزراع الي استئصاله عند العزق وتطهير الأرض . . فهو عالة علي غيره ، وعائق عن النمّو والازدهار .

وكان من الواجب الذي يفرضه الضمير الأدبي ، تقديم الفريقين -الأصالة وا لهالوك -إلي الجمهور بطريقة علمية ، تكشف ملامح كل منهما ، ومعطياته للحياة الأدبية .. ووسيلتنا الي ذلك النص المكتوب الذي يعد حجة علي صاحبه ودليلا الي أعماق فنه ورؤيته معا . ويضم جيل الأصالة الذي نرمز اليه ب « الورد » - في مقابل الهالوك - أعداداً كبيرة

من الشعراء يعيشون في ربوع مصر - مدنها وقراها - دون ضجيج أو عجيج ، نذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر :

أحمد فضل شبلول - حسين علي محمد - جميل محمود عبد الرحمن - صابر عبد الدايم يونس - عبد الله السيد شرف - محمد سعد بيومي - درويش الأسيوطي - عزت الطيري - سعد عبد الرحمن - محمد عبد الفتاح الشاذلي - محمد هاشم زقالي - مصطفي رجب - محمد محمد الشهاوي - فاروق جويدة -محمد عبد العزيز شنب -نشأت المصري - فوزي خضر - أحمد محمود مبارك - عبد اللطيف عبد الحليم - عصام الغزالي - فولاذ عبد الله الأنور - عبد الستار سليم - فوزى فؤاد صالح - أحمد مرتضى عبده -محمود عبد الصمد زكريا - أحمد شاهين - ناجي عبد اللطيف . . . وغيرهم.

ويحتاج هذا العدد الكبيرالي دراسة ضخمة لايحتملها هذا البحث ، لذا آثرت أن أختار عددا محدوداً منهم يمثل معظم الملامح الموضوعية والفنيّة لشعرهم ، تفرض أن يكون في خطط المستقبل متابعة قراءة الآخرين ، وتقويم أعمالهم الشعرية .

لقد قسمت البحث إلي قسمين رئيسيين ، أو سفرين كبيرين يتناول الأول شعراء الأصالة ، و الثاني شعراء الهالوك . . وألحقت بهما نماذج لبعض شعراء الأصالة الذين لم يتمكن البحث من التوقف عند أشعارهم ليتعرف القاريء عليهم بصورة ما . .

اخترت الخمسة الأوائل من شعراء الأصالة للدراسة في السفر الأول من هذا البحث، وركزت علي أبرز ظواهر الرؤية والفن عند كل منهم ، مستخلصا في النهاية العناصر المشتركة التي تجمع بينهم ، وتمثل قاسما مشتركا يدخل في نسيج أ شعارهم . والخمسة الأوائل من الذين لا يعرفون أضواء العاصمة ، ولا يملكون سنتيمترا مربعا في صحافتها أ و مجلأتها ، ولا يعرفون الطريق الي منتدياتها ومهرجاناتها ، وهم في الوقت نفسه لم يحاولوا الانتماء الى قبيلة أدبية أو عشيرة ثقافية، تتبني إنتاجهم وتدعو إليه .

لم أحاول اللجوء الي تلك الصرعات الغريبة العجيبة التي سادت الدرس النقدي علي أيامنا ، وجعلت منه محاولات طلسمية فيها من التكلف والافتعال أكثر مما فيها من الذوق والإبداع ، وصار من يقرأ بحثا نقدياً، أو دراسة أ دبيّة يغرق في طوفان المربعات والمثلثات والدوائر والأشكال الهندسية المختلفة ، والجداول العديدة التي إن أفادت في بعض الأحيان ، فإنها تكون عبئاً ثقيلاً فى غالب الأ حيان !

كذلك ، فإن لغة البحث الأدبى علي أيامنا صارت أقرب إلي الجفاف والتقعر والركاكة والرطانة ، منها إلي الروّاء والفصاحة والبيان والوضوح ، وهو ماحفزني علي تجاوز الصرعات السائدة واللغة العقيم ، وجعلني أنطلق لمخاطبة القاريء مباشرة ، محاولاً قدر الإمكان الاقتراب منه ، والوصول إلى عقله ووجدانه .

وبالنسبة لجيل « الهالوك » ، فقد انصب اهتمامي على أفرادهم الأكثر ضجيجا في الساحة الأدبيّة والثقافيّة، وكنت في بداية الأمر أتصور أنه لا داعي لذكر أسمائهم والاكتفاء بتناول الظاهرة الخطيرة التي يمثلونها ، ولكني رأيت أنّ خطورة ما يقومون به ، وفساد النصوص التي ينشرونها على الناس تجعل من الضروريّ واللازم أن نذكرهم في السياق ، ليتحملوا نتيجة ممارساتهم الكتابيّة والسلوكيّة ، ثم لتَحْذَرَهُم الأجيال الجديدة التي لا تجد منشورا في الساحة إلا كتاباتهم غالباً.. ويضم فريقٍ الهالوك كلاً من:

أمجد ريا ن - أحمد زرزور (١) -عبد المنعم رمضان - رفعت سلام - محمد بدوي - أحمد طه - ماجد يوسف - حسن طلب - محمد عيد ابراهيم - حلمي سالم - وليد منير - جمال القصاص - محمد سليمان - محمد صالح - فريد أبوسعدة .. وكانت تضم هؤلاء أو بعضهم جماعة إضاءة، وجماعة أصوات القاهريّة ، وهي غير جماعة أصوات التي ظهرت في الشرقية والغربية. ..

إن جيل الهالوك امتداد طبيعي لعصر الطغيان والهزيمة والعارالذي هوى بالأمة إلي أعماق الحضيض عام ١٩٦٧فَضَيَّعَ الأرضَ والعِرْض ، وحوّل الوطن إلي دولة بائسة لم تعرف لهذا البؤس نظيراً من قبل ولم يكن لهذا الجيل من إنجاز - إن صح أن نسميه انجازاً - غير الزراية بالذات الإلهيّة ، والسخرية من الرموز الإسلامية، وتخريب اللغة والفن جميعاً ، ومع ذلك فقد نبت وسط المحنة جيل « الورد » يحمل علي عاتقه - في هدوء وثقة - أمانة التعبير والمقاومة .. التعبير عن الواقع بآلامه وآماله ، والمقاومة لكل عناصر الطغيان والهزيمة والعار من خلال انتماء واضح وصريح لهوية الأمة وتراثها ومستقبلها مما سنراه بإذنه تعالى علي امتداد صفحات البحث.

يبقي بعد ذلك أن أتوجه بالشكر والعرفان للأخوة الكرام الذين ساعدوني بالتشجيع ، وتوفير المادة العلمية اللازمة للبحث ، في وقت ظننت فيه أن ظروفي الخاصة لن تمكنني من ذلك إني إذ أشكرهم ، أقدر لهم إصرارهم على التواضع ورفضهم أن أذكر أسماءهم هنا ، وأدعوالله أن يجزيهم عنا خير الجزاء ....

وصلي الله وسلم وبارك علي الحبيب المصطفي محمد بن عبدالله وعلي آله وأصحابه والسائرين علي هداه إلي يوم الدين ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الرياض في شعبان ١٤١٣هـ ، حلمي محمدالقاعود

فبراير ١٩٩٣مـ

---

(١) اتجه أحمد زرزور إلي الكتابة للأطفال ،وكنا نتمني أن يعضد هذا التوجه بالخروج من الدائرة الهالوكيّة ، ولكنه للأسف تمادى بالحديث عن تكريس ما يسمي بقصيدة النثر وأشياء أخري (راجع السفر الثاني).

السفر الأوّل

أحاديث الورد

١

حديث البحر .. حديث الهجرة

{ خذيني من نداءات تعذبني وتغريني

خذيني .. رمال الشط تجرحني

نداء البحر يذبحني

فناديني أيا أمـــــــي .. }

أحمد فضل شبلول

هذا شاعر له مذاق خاص، ومعجم متميز، وبيئة فريدة، إنه "أحمد فضل شبلول"، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٣-٠٠) واهتمامه الأساسي بالتجارة وإدارة الأعمال، حيث حصل على بكالوريوس التجارة من جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٨، ومارس العمل فى دائرة الاهتمام لفترة غير قصيرة، في المدرسة الفندقية التابعة للشركة المصرية العامة للسياحة والفنادق "إيجوث"، ثم أخذته الغربة، أو الهجرة كما يسميها، إلى الخليج حيث اقترب من دائرة العمل الأدبي والصحفي، ومنذ تفتحت موهبته الشعرية والأدبية، شارك فى الأنشطة الثقافية داخل مدينته المحدودة، وعلى مستوى الدولة، والعالم العربى والإسلامي فقد شارك فى عضوية الهيئة المحلية لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، وانضم إلى اتحاد الكتاب فى مصر، وصار عضواً فى هيئة تحرير "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين"، وعضواً في تحرير الموسوعة العربية الدولية، وأخيراً صار عضواً فى رابطة الأدب الإسلامى العالمية ومقرها الهند. كما شارك في تحرير معجم الأدباء والكتاب السعوديين في طبعته الأولى عام ١٩٩٠م.

وواكب هذا النشاط، مشاركات دائمة وغزيرة فى الصحف الأدبية داخل مصر وخارجها، بنشر أشعاره، ومقالاته، ورؤاه، وقد تمخضت هذه المشاركات حتى الآن عن مجموعة من الدواوين والكتب، من أبرزها ديوانه: "مسافر إلى الله" وقد نشره علي نفقته ضمن سلسلة كتاب "فاروس" بالإسكندرية عام ١٩٨٠، وكتاب "أصوات من الشعر المعاصر -جـ١" وصدر عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية أيضا، عام ١٩٨٤، ومجموعة "ويضيع البحر"، وصدرت ضمن سلسلة المواهب عن قطاع الآداب والفنون، القاهرة، ١٩٨٥، ومجموعة مشتركة مع آخر بعنوان "عصفوران فى البحر يحترقان" وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٦، وله أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة تنتظر الطبع، منها: "إسكندرية المهاجرة" و"الطائر والشباك المفتوح".

أيضا فهناك أكثر من كتاب مخطوط يضم دراسات أدبية ونقدية، منها: "أصوات أدبية من مصر والسعودية" "وأصوات مضيئة فى طريق الأدب

الإسلامي المعاصر " و"بحار النغم - دراسات في أوزان وبحور الشعر العربي "و"ثقافة اليد ومقالات أخرى"و"قضايا القصة والشعر المعاصر".

والشاعر "أحمد فضل شبلول " - كما رأينا بعض ملامح إنتاجه الأدبي - من الذين ثقّفوا أنفسهم، معتمداً على العزيمة القوية، والإرادة الصلبة، والمثابرة الدائبة، حتى صار شاعراً له مذاق خاص، كما قلت في البداية، ويتجاوز دائرة اهتمامه الأصلية في مجال التجارة وإدارة الأعمال. ولاشك أنه قارىء جيّد، يتقن القراءة، ويفقه مايقرأ، وهو ماساعده على أن يقدّمَ ذلك الكم الهائل من المقالات والدراسات، إلى جانب مايبدعه شعراً.

هناك بالطبع مايمكن أن نسميه بالتطوّرالفكري والفني في مسيرة الشاعر - التي لم تكتمل لديه ولدى زملائه من شعراء السبعينات بعد - ولكننا نستطيع القول إنه تجاوز البدايات التقليدية والقلق التعبيري إلى مرحلة تتسم بالنضج والإثمار.

ديوانه الأول "مسافر إلى الله" ، يشير بصراحة ووضوح إلى أنه يسير على طريق التصوّر الإسلامي ،الذي يرفض التجديف والانحلال والغرق في الحيوانية الرخيصة، التي يلحّ عليها بعض السبعينيّين، كذلك فإنه يتعامل مع الأشياء والتصوّرات الأخرى من منظور كلّي، يتجاوز التفاصيل الخادعة إلى الملامح الرئيسية والحقيقية التي تشكّلُ الواقع، أوالتي يمكن أن تشكّلُ المستقبل.

لقد صدّرَ الشاعر ديوانه "مسافر إلى الله " بقوله تعالى :

"والشّعَراءُ يتّبِعُهُم الغَاوونَ، ألم ترَ أنّهُمْ في كلّ وادٍ يهيـمُون، وأنهم يَقُولونَ مالا يَفْعَلُون، إلاّ الذين آمنوا وعَمِلوا الصّالحاتِ، وذكروا اللهَ كثيراً وانتصروا من بَعْدِ ماظُلِموا، وسيعلَمُ الذين ظَلموا أى مُنقَلَبٍ ينقلبون "(١)

والآيات الكريمة صريحة في توضيح وظيفة الشعر وتعامله مع الكون والحياة والخالق، مما يعني أن انعطافة شاعرنا نحو المنظورالإسلامي الناضج - رؤية وفنًا - مسألة محسومة، وبخاصة بعد تلك التهويمات غير الدقيقة التي لجأ إليها في مرحلة مبكرة من عمرة - بحكم التجربة المحدودة آنئذ - مما استدعى الدكتور أحمد كمال زكي " ذات يوم أن يتصدى لهذه التهويمات بالتقويم والتسديد.

---

(١) سورة الشعراء: الآيات ٢٢٤-٢٢٧

ويؤكد على هذه الانعطافة نحو المنظور الإسلامى الناضج - رؤية وفنًا - ما جاء فى الإهداء الذى صَدَّر به الشاعر ديوانه "مسافر إلى الله" حيث يرى أن الخروج من محنة الإنسان المعاصر لن يتحقق إلا بالعودة إلى الله والدين :

[لاخلاص لإنسان هذا العصر

إلا بالرجوع إلى الله

والعودة إلى الدين . .

فإلى من ينكر وجود الله

وإلى من يشعر بوجود الله

وإلى من يؤمن بوجود الله

أهدى "مسافر إلى الله"]

أيضا ، فإن ديباجة المجموعة تؤكد على هذه الانعطافة الإسلامية فى الرؤية، حيث يمزج وظيفة الشاعر، أوصاحب الكلمة عموما ، بمهمة إيمانيةتنطلق من ضرورة أن تكون الكلمة نقية، وأن تكون رصاصَةَ صدقٍ فى قلبِ الوَسْوَاسِ الخنَّاسِ ، وأن تمدَّ غطاءً فوق قلوب الناس؛ لأن اللهَّ علمنا أسماءَ الأشياء (١) .

وسنعالج المحور الإيماني لدى الشاعر، مع بعض المحاورالبارزة فى أشعاره فى الصفحات التالية إن شاء الله، والتى يمكن أن نراها من خلال حديثه الملحّ عن البحر والهجرة والظواهر الجديدة فى مجال الاختراع والتقنية ثم اهتمامه بالأطفال.

- 2 -

ويمكننا أن نجد المحور الإيمانى واضحًا من خلال ماوضعه الشاعر تحت قصائد الإضاءة : إضاءة الجبل، إضاء الماء، إضاءة الضوء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، إضاءة الحب، إضاءة الجمال.

وقصائد الإضاءة تتسم بالقصر ، ويعتمد الشاعر فيها على لمحات خاطفة تؤكد على يقينه الإيماني، وفى الوقت ذاته، يطرح من خلالها ملامح هذا اليقين. وقصائد الإضاءة تقوم - كما يبدو من عناوينها - على ظواهر طبيعية، كلظاهرة تمثّلُ مفتاحًا يقود إلى الله، ويدعم الشاعر ذلك بنصّ قرآني يسبق شعره فى بعض القصائد، كما فعل مع إضاءة الجبل، وإضاءة الماء .

(١) مسافر الى الله، ص ٧.

إن الدلالة الإسلامية للظواهر الطبيعية التى يعالجها الشاعر في إضاءاتهتنطلق من حقائق مبسطة فى لغة سهلة، يصوغها من مفردات الحياة اليوميّة أو مايشبه هذه المفردات فى الواقع الكوني أو اليومى الإنساني. ولنأخذ "إضاءة الضوء " مثالاً على طريقة الصياغة التى تربط مابين النعمة الإلهية والتسامى إلى الله، فمن أول القصيدة إلى نهايتها ، يبدأ الشاعر مقاطعها بالفعل الطلبى "ليكن" ، وهى صيغة المضارع للاستقبال، مسبوقة بلام الأمر، ثم يطلب ممن يراها حبيبته أن يكون الضوء طريقًا للتلاقى الروحى :

"فَلْيكن الضوءُ طَرِيقًا
- نعبرُ فَوْقَهُ -
كى نَتَلاقَى يارُوحي
ولْيَكُنِ الرَّمْلُ صديقًا
- نجلسُ عِنْدَهُ -
كى نَتَباهى بالماء، وبالشَّفَقِ الوَرِدِىِّ ".

وفى المقطع الثانى الذى يعطفه على المقطع الأول - وكل المقاطع التالية معطوفة عليه - يطلب الشاعر أن يكون الموجُ رسولاً للتسامى نحو الله، وفى المقطع الثالث يطلب أن تكون الأحرف فوق القلب سطوراً من ولهٍ وصلاة، وفى المقطع الرابع يطلب أن تكون الشمس هدايا لليل والشعر والإنسان، وفى المقطع الأخير يطلب أو يأمر:

"ولْيَكُنِ القلبُ مرايا
للضَّوْءِ
ولِلْحبِّ وللقرآن " ..

ونلاحظُ أن الشاعرَ يُشير إلى الرملِ والموج، وهما من الإضاءات التى يعالجها فى قصائد الإضاءة الأخرى، وهى إضاءات متداخلة ومترابطة، وكلها على أية حال تقود إلى الله :

"ماذا لَوْ أدركت
-يا مُبحِرةَ القلبِ -
أنَّ الدنيا..
-لو أشرقتِ-

-لو أحْبَبْت-
ستكونُ طَرِيقًا . .

نحو الدفء
ومِعْرَاجًا . .
نَحْوَ اللَّه (١)

وهذه الإضاءات بصفة عامة، تحتوى على معجم يستقيه الشاعر من مفردات الطبيعة : الشمس، القمر، النجوم، الضياء، الشفق، السماء، كالغسق، السحاب، الطيور، الرمل، البحر، السكون ... وإلخ المعجم كما نرى، يتناغم مع التسامي الروحي الذى ينشده الشاعر ويدعو إليه.

وإذا كانت الإضاءات تتعامل من خلال مفردات الواقع أو الكون المحيط بالشاعر والناس، فإن الشاعر يتقدّمُ مرحلةً أكثر تحديداً، وتركيزاً مع القضيّة الإيمانية في أكثر من قصيدة أخرى، وبخاصة القصائد : "من الروح إلى الجسد" و"هذا النهار تجلّى لنا" و"الإيمان".

فى المقطع التالي، يعلن موقفه القاطع من القضية الإيمانية من خلال تكرار يوقعه فى النثرية :

"بينى وبينَك الحَيَاةْ
بينى وبينَك السَّمَاءْ
بينى وبينك الصلاةُ والنَّجَاةْ
فلا سَفَرْ
إلا مع الإله
ولا كَدَرْ
إلا مَعَ الذين يَسْجدُون
ولاأمَلْ . .
إلا مَعَ الرجوع للدموع " (٢)

ثم يزيد هذا الإعلان تأكيداً من خلال نغمة شعرية ناعمة تختلف عما فى المقطع السابق، حين يرى أن الإيمان هوالمكتوب فى القرآن، وأنه يجيء بلا ضجة

---

(١) إضاءة الحب ، مسافر إلى الله ، ص٣٧.

(٢)من الروح إلي الجسد، مسافر إلي اللهص.٤.

ولااستئذان :

"أجيءُ الآنْ

بِلاضَجَّةْ

بِلا استئذَانْ

أجيءُ الآنْ

لأ سكُنَ فى عيونِ الودْق

وأمْرَحَ فى أ يَادي الرِّزْقْ

فمن منكُمْ ٠٠ يُصَادِقُنى؟

ومن منكم ٠٠ يرافِقُني؟

أنا المكتوبُ فى القرآنْ

أنا الإيمانْ ٠٠ ؟ "

ويستطيع القارىء أن يلحظ فى سياق المحور الإيمانى لدى الشاعر استخدام معجم يتناسب أيضًا مع سياقه ويتناغم مع معطياته، وتنطلق مفردات هذاالمعجم من الرؤية الإيمانية الساطعة التى تتحدث بلاضجيج،

ومنها : الصراط، سدرة المنتهى، جنة المستقر، كعبة النور، العرش، القرآن، الدنيا، الآخرة، الاعتمار، الصلاة، الفجر،الودق، السجود، الغفران ٠٠٠ إلخ وإن كان يستخدم بعض المفردات النادرة الاستعمال، والمتعددة دلالاتها مثل"هطع"، وقد وردت فى القرآن الكريم "فمال الذين كفروا قبلك مهطعين "(١)، وهى تحمل معانى الإقبال فى سرعة، والخوف، ومدّ العنق للنظر إلى الشىء، والنظر فى ذل وخشوع، ولكن الشاعر استخدمها بدلالة جديدة مستقاة من الدلالات المعجمية مضيفًا إليها دلالة البحث والاستكشاف، كما نرى فى قوله:

"هَطَعَ الحَادى يسأل ماءً

وَجدَ البِئرَ وقد جفّت " (١)

وإذا كانت المفردات فى هذا المحور تنتمي إلى سياق متناغم مع الرؤية، فإن تشكيل الصورة يمضي فى الاتجاه ذاته، وبخاصة أن الشاعر يملك تشكيلاً متميزاً للصورة، سمته العامة الابتكار والطرافة، فهو مثلاًيقول: "هذا قلبى

---

(١) النمل يصلي ويبشر بالماء، مسافر إلى الله ، ص٣٢.

ياقوتةإيماني (١) وليس الجديد هنا تشبيه القلب بالياقوتة ، فربما كان مسبوقًا إلى ذلك، ولكن إضافة الياقوته للإيمان، جعل للصورة الجزئية طعمًا خاصًا فى المحور الإيماني الذى يتميز به الشاعر ، ثم انظر مثلاً إلى قوله "**تصادقني قباب الفجر تحت النور** " (٢) حيث جعل قباب الفجر، بما ترمز إليه فى الوجدان الإسلامي، صديقةًله تحت النور رمز الأمل والفرح والسعادة، إن بساطة الصورة مع تميزها الشعري تعطي كما قلت مذاقًا خاصًا للغة الشاعر ومعجمه فى هذا اور وبقية المحاور كما سنرى إن شاء الله .

ويخطو الشاعر خطوة أبعد حين يوسّعُ دائرة لغته وصوره بالاستدعاء لقصص الأنبياء كما وردت فى القرآن الكريم ، لتكون وسيلة أفضل يوصل بها رؤيته الإيمانية وأفكاره الإسلامية إلى المتلقين، ومن ذلك قصة سيدنا موسى عليه السلام، يوم كان رضيعًا قذفت به أمه داخل التابوت إلى البحر، ولاتدري ماذا سيحدث له، ولكنها أرادت أن تبعده عن أيدي جنود فرعون الذين جاءوا لقتله مثلما فعلوا مع بقية الأطفال الذكور . وينجو موسى، بل يواجه الكفر (المتشدّد والمتطرف) متمثلاً فى فرعون ، وينتصر موسى فى النهاية بالمعجزة الإلهية حين يضرب بعصاه البحر فينشق عن طريق ممهد، يعبره هو وأتباعه، ولكنه ينطبق على فرعون وجنوده ... (القصة وردت فى أكثر من سورة بالقرآن الكريم، راجع مثلاً، القصص: ٢-٤٨، النمل : ٧-١٤، الشعراء: ١٠-٦٧).

الجديد فى أمر الاستدعاء الشعري لقصة موسى عليه السلام، أن الشاعر يومىء به إلى المستقبل .. إلى القرن الحادي والعشرين، حيث يصير الإيمان هو الحل فى مواجهة الضياع والتخلف والقهر، وهذا مافعله الشاعر فى قصيدته "قراءة فى كتاب المستقبل"أول قصائد مجموعته "مسافر إلى الله".

والشاعر لايثرثر فى قصيدته ، وإنما يكتفي بالتركيز على لقطتين سريعتين من قصة موسى عليه السلام أولاهما: مشهد التابوت بعد إلقائه فى البحررضيعًا ، وثانيتهما: مشهد شق البحر، وهونبيٌ. ومنهما يلتقط خيط الإشارة إلى المستقبل، حيث"**يصير رصاصة إيمانٍ - تتفجّرُ عند بلوغ القرن الحادى والعشرين**".

---

(١)صوفية الإسكندرية،مسافر إلى الله،ص١٢.

(٢)الإيمان، مسافر إلي الله، ص٤٦.

ويلاحظ أن الشاعر استخدم ثلاثة أفعال ماضية على مدى القصيدة كلها، بينما أكثر من استخدام الفعل المضارع، ولعل ذلك تعبير عن اهتمامه بالمستقبل فضلاً عن الحاضر. والأفعال الماضية الثلاثة، قائمة فى المقطع الأول الذى يقول فيه :

"حين انزلق التابوت إلى أحضان البحرْ

كان هناك رضيعٌ يتأرجح بين ظلال الموجْ

كان هناك رضيع يتأرجح فوق ظلال الموج".

وقد تكرر الفعل "كان" مرتين مع تكرار السطرين الشعريين (الثانى والثالث) اللذ اختلف فيهما ظرف المكان: (بين) فى السطر الثانى، و(فوق) في السطر الثالث، ولعله فعل ذلك للتأكيد على وحشة المكان، والمستقبل المخيف المجهول.

أما بقية أفعال المضارعة، فإنها تنبىء بالانتصار وتخطى العقبة، فى القصة القرآنية، وكما هو مقدر فى المستقبل أيضا إن شاء الله.

"تصفعُ وجهَ الماء

فينفلقُ البحرُ اثنين

وتنشطرُ الأرضُ اثنينْ

ويسافرُ فى قطراتِ الماءِ الصاعدِ نحوَ الشمْسْ

حيثُ يصيرُ رصاصةَ إيمان

تتفجرُ عند بلوغ القرْن الحادي والعشرين".

وأفعال المضارعة - كما نرى فى الأبيات - دالة على الحركة والتحوّل والتغير، مما يعطي انطباعًا واثقًا بأن الغد أوالمستقبل؛ سيشهد حركةً نحو الأفضل والأحسن، بالرغم من انزلاق التابوت نحو البحر، والتأرجح بين ظلال الموج وفوقها.

والفعل المضارع - مثل البحر - له حضور طاغٍ، يشكّلُ رؤية الشاعر، وتجربته الفنيّة. فهو يرتبط غالبًا لديه بالمستقبل، ويكثر في عديد من القصائد، بل يحكم بعضها؛ لدرجة أننا لا نجد فعلاً آخر سواه، على سبيل المثال؛ فقصيدة "مملكة اليقظة "تمتلىء بالفعل المضارع"يولد ، يتساءل، ينمو، يصحو، يجمع، يهذى، يترك، يتلوّى، يهاجر، يناجي، يعود، يزرع، " فى الوقت الذي لانجد فيه من الأفعال الماضية غير فعلين "شال، تبرعم ". والدلالة هنا أوضح من أن تخفى حيث ينشغل

الشاعر بأفعال الحركة والتغيير التى تنسحب كذلك على الفعلين الماضيين إلى حد ما، فهما فعلاً حركة فى الماضي وإن كانا فى الحقيقة يخدمان أفعال الحاضر والمستقبل. فالفعل الأول "شال" يرد ضمن جملة كبرى فعلها الأصلي مضارع وهو "يتساءل" حيث يتحدث الشاعر عن الطفل الذى يولد من لمسات الموت، ويتساءل عن موعد أول غصن ينمو، وأول جفن يصحو، وعن موعد أول كلمة "تصّاعد من أفواه الحلم"، وكذلك الفعل "تبرعم" فهو داخل تحت عبارة الجملة الكبرى التى تتساءل عن قدوم الطفل ذي المواصفات التي يبحث عنها الشاعر **"طفل شال على الإبهام - جبل اليأس القتَّال "** وهو أيضا **"طفل فى عينيه تبرعم كون.."** ويكون الفعل الماضى فى هذا السياق بصفة عامة، حلمًا يبحث الشاعر عن تحقيقه فى المستقبل، من خلال فعل المضارعة الذي يكون عادة مصحوبًا بالتساؤل والحلم والبحث عن الغد أو الأمل.

ولعل الفعل المضارع يمثّل وسيلة جديدة للحلم بالرؤية الإنسانية الشاملة المرتبطة بالخالق الأعظم، والقائمة على المنظور الإسلامى الصافي، الذي يرى الكون رحبًا يتسع للجميع، ويقوم على الرحمة والمودة، ويرفض اليأس والأثرة، ويقاوم الظلم والقهر، وهو مايجعله في "مملكة اليقظة" يحلم بهذا الطفل الذى يشيل على إبهامه جبل اليأس القتَّال، ويرميه وراء بحار الظن، إنه :

"طفلٌ فى عينيه تَبرْعَمَ كونٌ
يُناجي ربَّهْ..
من خَلفْ حِجابِ الضَّوْء
ويعودُ شعاعًا ربانيًا
يزرعُ فى أعماقِ الدنيا
أشجار الرَّحْمَةِ ، وشُموسَ الحُبّ" (١)

وتبقى الذات الإلهية فى المحور الإيماني هى أساس التعبير الشعري وموضع الخطاب والمناجاة لدى شبلول، ومع أنه استدعى قصص بعض الأنبياء، مثل موسى ويوسف عليهما السلام، فإن قارىء شعره يفتقد بلا ريب ملامح الشخصية المحمدية بكل ثرائها وخصوبتها وإشعاعاتها..

---

(١) مملكة اليقظة ، مسافر إلى الله ، ص ١٠.

ولعل ذلك يرجع إلى حالة عامة سادت الواقع الشعري منذ الستينيات واستمرت بصورة ما إلي أيامنا، وقفت من "محمد" - صلى الله عليه وسلم - موقفًا غير طبيعي بحكم التوجهات اليسارية الإرهابية والتأثيرات الطائفية المتعصِّبة، وقد تحكمت جميعًا فى عملية النشر والتقويم، فبدت الشخصية المحمدية منبوذة ومطاردة، وضد حركة التيار السائد، فأغفلها الشعراء عن عمد، أو إيثاراً للعافية، ولعل شاعرنا تأثر بشيء من ذلك رغما عنه.

- 3 -

محور البحر بطل الشعر لدى أحمد شبلول، إذا صحّ أن نصفه بالبطولة، فالبحر صاحب حضور واضح وفعّال، والبحر هو العالم الممتد إلى أقصى حدود البصر وماوراءها أمام مدينة الإسكندرية التي ولد فيها الشاعر، وعاش على أرضها وشواطئها معظم حياته وأيّامه، وحملها داخل تجويف قلبه وفوق كتفيه فى مهجره سعيًا وراء الرزق أو "**الأمان**" وشغلته فى صحوه وحلمه، وشعره ونثره أيضًا، ولذا نجد البحر حاضراً بمفرداته المتعددة والغزيرة التي تنبىء عنه وتومىء إليه بدءاً من الماء، والموج، والمد، و الزبد، والرمل، والشاطىء (الشط)، والصخور والأصداف، واللؤلؤ والاسفنج، والحوت والسفن، والهلب، والساري، إلى النجوم والنورس والترام الأزرق، والكورنيش والغيم والصحو والمطر والريح، والإسكندرية بما تمثله من كيانٍ أكبر يضم البحر ومفرداته جميعًا.

وتبدأ مظاهر حضور البحر ومفرداته، فى عناوين بعض مجموعاته وقصائده، وتتسلل بكثافة ضخمة إلى نسيج بنائه الشعري صورةً وتركيبًا ومعنىً، فهناك مجموعة "ويضيع البحر"، والمجموعة المشتركة "عصفوران فى البحر يحترقان" والمجموعة المخطوطة "اسكندرية المهاجرة"، ثم هناك قصائد تحمل عناوين: "صوفية الإسكندرية، رياح، الساري لايعبأ إلا نجوم تاهت، النمل يصلّى ويبشّر بالماء، إضاءة الماء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، البحر والبنايات الشاهقة، كليوباترا ومفتاح البحر، مليكة البحار، كان البحر، ويضيع البحر، غَرَق، سؤال البحر، نداء البحر، المدّ، إلى فتاة اسمها الإسكندرية، إسكندرية المهاجرة، الحيتان... الخ".

أما البناء الشعري من خلال البحر ومفرداته، فنماذجه تطغى على معظم القصائد، التي سنرى بعضها فى قراءتنا.

بيد أن الملحوظة المهمّة فى هذا السياق أن الشاعر يطول نفسه الشعرى مع الحضور الطاغي للبحر، ولعل ديوانه أو مجموعة "ويضيع البحر" خير مثال، حيث يسترسل الشاعر فى رصد التفاصيل اليومية للحياة في الإسكندرية أرضًا وبحراً، وتاريخًا وواقعا، ومستقبلاً أيضا .

ثم إن الشاعر يطوّر من أدوات فيستخدم البناء الدرامى القائم على القصة أو الحوار أو الاستفهام الإنكارى خاصة، معتمداً على خطاب الحبيبة التى قد تكون الإسكندرية أو الوطن أو هما معًا .. وبالطبع فإن القارىء سيجد "كاف المخاطب" المكسورة تغمر خطاب الحبيبة فى ثنايا مقاطع بل قصائد عديدة، محورها البحر ومفرداته.

والآن ماذا عن البحر؟

البحر لدى شبلول مرفأ وراحة للمتعبين والضائعين والتائهين بصفة عامة :

"افتحى بَحْرَكِ الآن للمُتْعَبِينَ
وللضَّائعينَ
وللتَّا ئِهينَ
وللهاربينَ من الموت "(1)

والبحر بصفة عامة أيضًا، يمثل معينًا للطهْرِ والاغتسال، ومصدراً للفرح البهيج :

"فى كلِّ صباحٍ أتوضَّأُ مِنْ عَيْنَيكِ
وأُغنِّى للبحر .." (2)

والبحر بصفة خاصة هو الصديق الذى يعانق صديقه ويجالسه ويناومه ويبش فى وجهه، وهو أيضًا شباب مثل صاحبه، وها هو الشاعر يبكيه ويرثيه أويرثى نفسه بالفعل الماضي "كان":

"كنتُ أُعانِقُ هَذَا البَحْرَ
وكانَ البحرُ يُعانِقُنى
كنتُ أُجالسُه، فينامُنى
ويَبَشُّ - صَبَاحًا - فى وَجْهي

(1) البحر والبنايات الشاهقة ، ويضيع البحر، ص٥/٦.

(2) قضايا الزمن اليومي، ويضيع البحر، ص٧٧.

وأبْشُ - مَساءً في كَسَمات مَفَاتِنه
كنتُ أعَانِق هَذَا البَحر
البحْر شبابٌ ..(١)

والبحر بصفة خاصة أيضًا، هو بداية الشاعر: "أبدأ .. حيثُ يكون البحر" وهو كذلك حلمه كله أو بدايه حلمه: "مازال البحر بداية حلمي" (٢).

وعندما يضعف الشاعر فى مواجهة الحياة يشعر أنه خان البحر، ولم يكن على مستوى الوفاء والأمانة بالرغم من الظروف القاهرة التي قهرته وقهرت جيله:

"والآنَ أخونُ البحْر وعيْنَيْك "(٣)

وعندما تتوهج عزيمته مرة أخرى بالإرادة الصلبة والعزيمة القوية، فإنه يعود إلى البحر، ويقدّمُ أوراق اعتماده مكافحًا صلبًا، ومعتذراً عن لحظات ضعفه من قبل:

"قلتُ :أعودُ إلى البَحْر وعيْنَيْك ..
ألمُّ أوراقي لِرمَال الفَجْرِ الذهبيَّةْ "(٤)

بيد أن البحر يتحولّ إلى عالم كامل تبدو من خلاله القضيّة العامة التى تعيشها الأمة أكثر بروزاً ووضوحًا، ولعل قصيدته "كليوباترا .. ومفتاح البحر" (٥) تلخّص مأساة جيل شبلول وبقية الشعب مع حظهم التعس، وهى مأساة لاتحتاج إلى فلسفة معقدة للتعرف على ملامحها، ولكن الشاعر يقدمها فى "بساطة صعبة" - إذا صحّ التعبير - مستخدمًا بعض الملامح القرآنية فى مجال الإعجاز والقصّ التاريخي، وهى ملامح تنحاز إلى الطهر والصدق والإخلاص، وغني عن البيان هنا أن كليوباترا فى القصيدة رمز للوطن، ورمز للإسكندرية خاصة، ويبدأ الشاعر فى مخاطبتها هكذا :

"أخرجتُكِ من ضِلعي الآنَ
فلا تَبْتئسي "

---

(١)كان البحر،ويضيع البحر ،ص٤٢.

(٢)قصيدة مستثنى أمراض العصر، ويضيع البحر ، ص ٤٧ -٤٨.

(٣)قصيدة لا تنتظريني، ويضيع البحر ، ص ٥٢.

(٤)قصيدة هل تقبلني عيناك، ويضيع البحر ، ص٥٦. (٥)مجموعة ويضيع البحر ، ص٢٢ومابعدها.

وكأنه يشير إلى وحدة الجذرالتي تجمع الوطن والإنسان فى مصر، مثل الوحدة التي جمعت بين آدم وحواء. إنها علاقة حميمة، ولكن: هل للإخراج – وليس الخروج – دلالة خاصة فى ذلك الحين (عام ١٩٨٤)؟.

ثم نراه كأنه يعتذر عن هذا الإخراج بالحديث عن أعوامه التي منحها لها قبل الميلاد وبعد الهجرة ثم يُقْسِمُ أمام الجبل بأنه الطاهر والصادق، وأنه حمل الألواح على كتفيه وهبط إليها، ثم يطرح سؤالين:

"من أشعلَ هذي النيرانَ ؟
"ومن سَرَقَ النعلين ؟ "

كأنها إشارة إلى النيران التى بحث عنها سيدنا موسى عليه السلام، والنعلين اللذين قيل له اخلعهُمَا "إنى أنا ربُّك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى" (١).

ثم يتوجه إلى كليوباترا .. أو الوطن / الحبيبة آمرا :

"قومي للبَحْرِ اغتَسِلِي
قدْ فاحَتْ رائحةُ اليُودِ الآنْ "

الاغتسال رمز للتطهر والنظافة، واليود دلالة أعمق على نقاء الجوّ وبكارته، بيد أن الشاعر يستدرك على أمره، ليضعنا فى مواجهة مع المحنة التى يعانيها هو وشعبه:

"ولكنْ ..
ليْسَ البحرُ هوُ البحر
وكفىْ ليستْ بيَضْاءَ
وليس النعلان هما النعلينِ
فماذا تنتظرين ؟"

هذا الاستدراك اعتراف بالواقع الذى تغير، فلم يعد البحر هو البحر، والكف التي قيل لموسى: "وأدخل يدك فى جيبك تخرج بيضاء من غير سوء .." (٢) ليست هى أولم تعد بيضاء، وكذلك النعلان اللذان خلعهما ليْسَا هُما النعلين ! إنها

---

(١)سورة طه :١٢.

(٢) سورة النمل:١٢.

فجيعة بلا شك، أن يكون البحر رمز الطهرقد تغيّر، ولم يعد صالحًا للاغتسال، ولم تعد لرائحة اليود قيمة ؟٠

إن هذا الملمح المركّز لمحنة الشاعر والأمة يأخذ بعدئذٍ في التفرّع إلى تفاصيل تتحدث عن سرّ التغيير الذى أصاب البحر، فهناك الذين خطفوا أنوار العين؛ وأحلام البقرات السبع، والذين مزّقوا كل القمصان، وأكلوا الذئب على مائدة الصديقين (كأن الشاعر يطرح مفارقة للجريمة التي تمت ضدّ سيدنا يوسف عليه السلام، والجريمة التى تمت فى زمان الشاعر ضده وضد جيله، مع الأخذ فى الحسبان أن جريمة الحاضر أشدّ وطأة وأكثرخطورة وأبشع إيذاء من جريمة الماضى) ٠

ويتابع الشاعر الحديث عن الماضى والحاضر بالنسبة لكليوباترا /الإسكندرية /الوطن / الحبيبة، فيشير إلى قلعة قايتباي والأحجار الصامدة، رمز التحدى والظفر، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى الحاضر ليؤكد مرّة أخرى أن "البحرليس هو البحر "، وأن العصا "التى تلقف مايأفكون" قد سرقت، وأن الكف ليست بيضاء ٠٠ وبالرغم من تردّد الشاعر بين الماضي، والحلم بصنع تاج للحكمة ومكتبة للبهجة ومنارة للمعرفة، فإنه يؤكد مرّةً ثالثة " أن البحرليس هو البحر" – ويكرر الشاعر على مدى القصيدة الفعلين المضارعين "أقرأُ" و"أفتحُ" خمس مرات فى صيغة الحال ، معبرًا عن الإحباط الذى يحطم كل أحلامه، حيث يتساءل بعد أن يفتح صفحات الموج، ويقرأ نفسه، ويقرأ عيون كليوباترا أيضا :

" أفتحُ صفحاتِ الأمواج
أقرأُ نفسي
أقرأُ في عينيكِ
ماذا يا كليوباترا ٠٠؟
" الأكلادور ٠٠؟ "
العطرُ الباريسيُّ !
مساحيقُ الكلماتْ !
أقراصُ الرغبةِ !
أزياءُ الصيفْ !
أفلامُ الجنسِ !
رصيدُ العملاتِ الحرّة !

ماذا ؟ "

القراءة تكشف عن واقع غريب لم تعرفه كليوباترا من قبل، ومعجم غريب لم تعرفه لغة الشعر من قبل، إنه واقع مليء بالزور والباطل والجانب الحيواني من الإنسان، ومليء أيضا بمعجم صنعته ظروف هذا الواقع، لقد استخدم الشاعر مفردات الأكلادور (طلاء الأظافر) ، العطر الباريسي، المساحيق، الأقراص، الأزياء، الأفلام، رصيد العملات، لتدخل قاموس الشعر، وتصنع معجمًا شعريًا فى واقع غير شعري، وقد سبق "نزار قباني" إلى استخدام بعض المفردات التى دخلت لغتنا بالتعريب أو النحت أو الاشتقاق مثل: الفستان، الجريدة، السيجارة ٠٠ إلخ، وأكسبها خصوصية شعرية، وها هو" أحمد شبلول" يستخدم كلمات مشابهة، كما رأينا في المقطع السابق، أو فى قصائد أخرى وكثير منها يستقيه من عمله الإدارى أو الواقع الاجتماعي، مثل توقيع حضور السادة، أجازات المرضى، قرارات التعيين، ملفات الخدمة ، تصحو "التسوية" على لحني، رصيدى ببنك الحياة سؤال بغير فوائد – يقصد فوائد البنوك – الكورنيش، الكبائن، الهلب، مساء الخير، صباح الخير.

وتبدو هذه الكلمات – أو معظمها – لاشاعرية فيها، أو يشكِّلُ استخدامها نوعًا من الغرابة أو النشاز أو التقريرية، ولكن الشاعر، يعتمد على استخدام البحور المتدفقة التي تتيح له التعامل مع هذه المفردات بما يدخلها من زحافات، وبخاصة فى البحرين "المتقارب والمتدارك" اللذين أكثر شعراء السبعينيات من استخدامها والنظم على تفيعلاتهما. ثم إن هذه المفردات – بعدئذٍ – تعطي صورة مطابقة أو معادلة للواقع – تعين الشاعر على تقديم رؤيته بأنسب الوسائل التى يراها ملائمة.

ومع أن الشاعر يقرأ صفحات الواقع، ويستمرّ فى استيعاب مايقرأ، إلا إنه يعلن أنه أغلق صفحات الأمواج، ثم يتحسس "مفتاح البحر" الذى قرنه باسم "كليوباترا" فى عنوان القصيدة ، فهنا المفتاح يحمل السر، والأمل ٠٠ سر المحنة وأمل الخروج منها ٠٠ وهاهو يستحثّ كليوباترا – وفقًا لمايوحى به مفتاح البحر كي تقوم من رقدتها "الآن" لأنهم – من هم ؟ –آتون أو قادمون :

"النارُ فى العُيُونْ
والناسُ غارِقُونْ
في يومِهِمْ

في لهوهِمْ
في غيِّهمْ .. هُمْ يَعْمَهُونْ
قومي الآنَ .. فهم آتون "

ونلاحظ أن فعل الأمر "قومي" المقترن بلفظة "الآن" الذى تكرر في القصيدة مرتين يوحي، وكأن الشاعر يتوسل إلى "كليوباترا" أن تستيقظ وتتحرك وتنهض، بعد أن أدرك مدى الخطورة التي تحيط بها من أولئك الذين خطفوا منه أحلام البقرات السبع، وسرقوا النعلين، وتركوا له حفر الأسفلت وصديد الأتربة وعوادم سيارات السادة وقيء النسوة عند الحمل؛ وقطعوا الأثداء الفارغة، وخطفوا أرغفة الجوع، وخلفوا زبد الأوهام وجهل "الأسماك بما ضيها !" .

ويرتد الشاعر نحو تفصيل أكثر لما جرى لكليوباترا / الحبيبة /الوطن/ الإسكندرية، ويترك التعبير بالمضارع إلى التعبير بالماضي، وبدلاً من الفعل "أَقرأ" يستخدم الفعل "قرأ"، ويسنده إلى ضمير الجماعة الغائب ليكشف عن بشاعة المحنة وقسوة الاستلاب التى يعانيها جيله:

" قرأوا .. لي
أغلفةَ الكُتُبِ المدْسُوسَةِ
وعناوينَ المنْفى
وتراثَ التعذيبِ المنصُوصِ عَلَيهِ
واللامنصوص
قرأوا .. لي
تركوا .. لي" ... الخ

ومع إغراء المباشرة والخطابة، وخطر الانزلاق في النثرية الذى يساعد عليه البحر الشعرى فى القصيدة، فإن الشاعر يتدارك نفسه مرة أخرى، وينتقل بذكاء من رصد الواقع المأساوى ليتحسَّس مرةً أخرى "مفتاح البحر" ، ويفتح "صفحات الموج" ويضم "قلعة قايتباي" رمز الصمود والمقاومة، ويبشّرُ بالأمل القادم، ويستحث "كليوباترا" من جديد على النهوض، لأن معالم الموقف لابد أن تعود إلى أصولها وطبيعتها:

" فالبحرُ هُوَ البَحْرُ
وكفيَّ أضحتْ بيضاءَ

فهيّا .. ياكليوباترا ..
إنى أخرجتُك من ضِلعي الآنَ
فلا تَبْتئسي"

لقد صار"البحر هو البحر"، بعد أن ظل على مدى القصيدة "ليس البحر هو البحر" .. البحر إذن رمزٌ لأملٍ عظيم بقوته وصفائه وطهره، حين يعود لطبيعته الأولى، ولكنه يتحول إلى رمز آخر حين يتخلى عن هذه الطبيعة، حيث يصير قريناً للآلام والأوجاع والقهر العظيم !

إن الشاعر على مدى قصائد عديدة يجعل من البحر محوراً يمثّل التاريخ والجغرافيا، والماضي والحاضر والمستقبل، والفرح والعذاب، بل إننا نستطيع أن نلخّصَ رؤيته فيما يسميه تاريخ البحر، من خلال سطرٍ واحدٍ، ورد فى قصيدته "الإسكندرالقادم" :

"منذُ زَمَانٍ .. وأنَا أقْرأُ تَاريخَ البَحْر " (١)

-4-

الهجرة خارج مصر، ظاهرة جديدة على المصريّين، لم تحدث بتلك الصورة الواسعة النطاق من قبل، والشاعر "أحمد فضل شبلول" ،احد من الملايين التى تركت الوطن بحثًا عن "الأمان" - بكل مايرمزإليه - والأمان فى صورته العامة هنا، هو مبلغ من المال، يوفّربعض أساسيات الحياة وأهمها "السكن" : منزلاً صغيراً، أوشقة،

ولأن المصري بطبيعته، وعلى مدى التاريخ، يرتبط بأرضه وموطنه، فإن الهجرة حدث جديد ارتبط بتغيّر الشخصية المصرية لأسباب عدة لامجال للحديث عنها هنا، وإذا كانت بعض الجنسيات الأخرى تتأقلم فى مهاجرها الجديدة، وتتكيّف مع الأمر الواقع، وتكاد تنسى الوطن وذكرياته، فإن أغلب المصريين مشدودون رغمًا عنهم إلي بلدهم، بصور عديدة، لعل أهمها ذلك "النواح" المكتوم والمستمر، على الفرقة والغربة ، وما أكثر الأشرطة والرسائل، والاتصالات الهاتفية والبرقية التى لاتكف ولاتنقطع اتصالاً بالوطن ومواطنيه.

---

(١)ويضيع البحر ، ص ٣.

وقد عَبَّر "أحمد فضل شبلول" عن تجربة الغربة التى عاشها مع جيله، بصورة لاتنفصل عمَّا يجري فى الوطن، معتمداً على التفاصيل التى عالجها من قبل. بل إن هذه التـفـاصـيـل تتـألق وتزداد بروزاً ورسـوخًا فى ذاكـرته الشـعـرية - إن صحَ التعبير - ويعود البحر - ومعه الإسكندرية بالطبع - إلى الحضور بوصفه أوضح التفاصيل الوطنية وأكبرها، ولعل قصيدة الشاعر "إسكندرية المهاجرة" من أفضل القصائد التى حملت تجربة الغربة والهجرة، التى يمثل البحر حجر زاويتها بكل مايرمز إليه البحر من وطنٍ وصفاءٍ وأمل :

"البحر ..ذلك البريقُ فى دمي"

هكذا تبدأ القصيدة بالإشارة إلى البحر، ومايمثله بالنسبة للشاعر، هذا البحر الذى صار بريقًا فى دمه، جزءًا من تكوينه، بل هو حياته إذا شئنا معنىً آخر، ثم يقدمه فى صورة غريبة بعد هذا البيان الأولى:

" تَثَاءَب الآنَ على سَواحِلِ الزَّمَانْ"

ولأن البحر يتثاءب ، فإن الشاعر يشرح لنا سرِّ تثاؤبه الذى يشي بأمر غير عادي:

" ولم أكُنْ هُنَاك وقْتَهَا
كنتُ فى الطَّرِيقِ نحو لُعْبَةِ الأ مَانْ "

لعبه الأمان، هى الأمر غير العادي، وهى الهجرة بحثًا عن المال الذي صار وسيلةً أوهدفًا لتأمين الحياة، ويصف الشاعر حال البحر، ومشاعره المضطربة تجاهه، عندما قَرَّرَ الغربة والذهاب إلى بلاد الهجرة وفجيعته بفراق البحر فى بكائية شجيةً مؤثرة :

"تركْتُهُ وراءَ ظَهْري بَاكيا
وكل مُوجةٍ يَشُدُّني لها
خَلَعْتُ جِلدى فى المساء
وارتميتُ فِي الرمَّال
ليْستْ هي الرمالْ
إنَّما .. السعيرُ السَّرَابُ والمحُالْ
بكيتُ بَحْرِيْ .. والبريقَ فى دَمي
تفجَّرتْ دموعُ وَرْدَتي

وواصلتْ نشيجها بوابةُ الوطنْ

... وذكرياتُ الطفلِ فوق صخرةِ المحنْ"

وبعد هذه المرثية الحزينة تتشكَّلُ في القصيدة أحوال الهجرة، وخاصة الإحساس بالقلق وعدم الأمان وفقدان البحر والفكر معًا؛ ولكن الشاعر يقدم لوحة "بانورامية" تعبِّر عن محنته وحيداً فى دار الهجرة، ومايعانيه من ألم الغربة، وفى مقابلها يعيش - خيالاً - الإسكندرية المهاجرة، وكأنها هي التي هجرته أو هاجرت منه - ولم يغادرها هو - ويبقى صابراً ينتظرها بالرغم من أن المنتأى عنها - على أرض الواقع - واسع وعريض؛ وها هو يبنيها من جديد، ويستعيدها - فى خياله - شوارعَ وحدائقَ ومصيفًا وشواطىءَ وفصولاً :

"واسكندريةُ المهاجِرة

بنيتُها كما هي

تلألأتْ فى مُقلة الصِّحاب

شارعًا فشارعا

تحدثتْ إلى عيونِهم حدائقُ الربيعِ والخريفْ

وضجةُ المصيفْ

توهجتْ في الذكريات أزمنةْ

وأمكنةْ

وأمنياتٌ عنْ شواطِىءِ الهوى

ورقةِ القمرْ

وعنِ بدايةِ الشتاءِ والمطرْ

من .. منكمو .. ياأهلَ هذه المدينة المهاجِرةْ

- مثلى -

بلا شتاء

أوْ مطرْ..؟

من منكمو ..

بلا سماءٍأوْ بحرْ ..؟

وكما رأينا؛ فإن الشاعر يربط الغربة بفقدان البحر، أو فقدان الإسكندرية، ولكن البحر يبقى هو الرمز الأقوى والأعم والأشمل، ويبدو فقده فجيعة لامثيل لها،

وهو ماجعل الشاعر يؤكد على هذا المعنى من جديد فى ختام قصيدته "إسكندرية المهاجرة":

"الْبحرُ فِى دَمي
واسكندرية ُ المهَاجِرَةْ
َتبيتُ فى فَمِي
وتَسْتَحِمّ ُ فى ضُلوعي
وترقمي
على رِمال ُغربْتي".

ونستطيع أن نؤكد على أن الشاعر قلّب هذا المعنى كثيراً فى أكثر من قصيدة، تعبيراً عن يقينه بأن الغربة هى ضياع البحر - تذكّر دلالة عنوان مجموعته "ويضيع البحر" - كما أن البحر فى الوطن يظل أيضا مجالاً للتعبير عن هموم الشعب والأمة بالرغم من الغربة والبعد عنه، ولنقرأ هذا الحوار الذي يدور فى الغربة من جانب واحد :

"تسألنى الصحراءْ
هل كُنْتَ تغَادِرُ أحبَابَكَ
بَحْرَكَ..
شطآنك ..وسَماءَك
قلبَك..لولاي ؟
تسألني الصَّحْراءُ صَباحًا ومَسَاءْ
فأغادِرُهَا..
وأُيمّمُ وجْهى شَطْرَ البَحرِ
فتهربُ منّى الأمواج
وتدخل فى سرداب الرمل النائي ...:(١)

-5-

ثمة بعض النقاط التى أودّ أن أشير إليها على عجل فى ختام الحديث عن شعر شبلول، وهى تتعلق بتناوله للظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة، والشكل الشعري، وأدب الأطفال .

---

(١) قصيدة تتفجر تحتي زمزم، ديوان اسكندرية المهاجرة، تحت الطبع.

أولا: مايتعلق بتناول الظواهر التكنولوجيةوالفضائية الحديثة أو المخترعات الجديدة يكشف عن اهتمامات الشاعر العلمية والتعبير عنها من خلال وقوفه عند بعض ملامحها الساطعة مثل الكمبيوتر (الحاسوب) ووحدة القياس للجرعات الإشعاعية (جراى) ،والكواكب والمذنَّبات (مثل قصيدته "ماقاله لي المذنَّب هالي؛ وقصيدته عن الكوكب بنيتون) و . . . والشاعر يربط التقدم العلمي المذْهل الذى وصلت إليه الإنسانية بالواقع الروحي للإنسان الذى يزداد تخلّفًا فى القيم والأخلاق وعلاقات التعايش، والجديد فى المسألة لديه أنه يستخدم معجمًا علميًا فى التعبير عن رؤيته من قبيل: التخمّر، والتليّف ، والتأين والتكلّس والإشعاع والأورام، والنيترون والكربون والجزىء والخليّة السرطانيّة والنواة والمدار والتلسكوب والحيود ولاشك أن مثل هذه الألفاظ تمثل نُقلة فى المعجم الشعرى بحكم جدّتها ، وتكمن قيمتها فى التعبير عن الدلالة العامة للقصيدة أو المعنى الشعري بصورة أخرى، ولعل السطور التالية تكشف جانباً من هذه الدلالة:

"يَختمرُ الإشْعَاعُ بكفّي
تَسقُطُ منى حَنجَرَتى
تتليّفُ أفْكاري ، أوْ رِدتي
ويهاجرُ أنفي
تتأيّنُ تُفاحةُ حبّي
تتكلّس أزهار الأرحام " . . . . إلخ (١)

وبصفة عامة، فإن رؤية الشاعر للمنجزات العلمية الحديثة تبدو متشائمة، وأكثر ميلاً للحزن على ضياع الحب والإحساس والأحلام والذكريات الجميلة، ولعل هذا يتضح بجلاء في قصيدته "الحاسوب وأحلام الدوائر " (٢) ، حيث يختتمها بتساؤل فيه التحسّر والدهشة والإحساس بالإحباط من خلال مفارقة واضحة :

"فلماذا
يَرْحَلُ الحاسُوبُ في عمْقِ البَصَائِرْ
ويُصَادرْ
كلَّ أحْلامَ الدّوائِرْ ؟!"

---

(١)قصيدة جراي، المساء ١/١٩٩١١٩.

(٢)مجلة الفيصل، أكتوبر ١٩٩٢.

ويحسب للشاعر أنه يرتاد مثل هذا المجال فى تفاصيله ومفرداته التى ارتبطتْ بحياة الناس، على العكس من آخرين سبقوه تناولوا الموضوع فى إطار عام يرتبط عادة بالموقف من العلم، أو المدنية ... إلخ.

ثانيا: مايتعلق بالشكل الشعري، وقد اعتمد الشاعر فى معظم قصائده على شعرالتفعيلة الذى يستخدم فيه القافية أحيانًا، ويجنح فى بعضه الآخر إلى شيء من "التدوير"، وأقول شيئًا من التدوير، لأنه يعتمد على إطالة بعض الأبيات فى بعض القصائد، دون أن يكون التدوير هدفًا له فى حد ذاته، وهو قليل على كل حال.

وللشاعر بعض القصائد العمودية القليلة أيضًا، ولعلها تنتمى إلى بدايات شعره غالبًا، ومن المفارقات أن هذه القصائد تكاد تخلو من النثرية أو الحشو مما نرى آثاراً له فى بعض قصائد التفعيلة. ولعل قصيدته "المدّ" (١) خير مثال على ذلك، ويقول فيها:

تركتُ هناكَ لؤلؤتي ومملـــــكتى	وعدتُ اليومَ مَنهوكامن السَّفَرِ
تركتُ هناك أوراقى ومَحْبرَتــــى	وُعدْتُ أُسائل الشطآنَ عَنْ قدْري
فيسخرُ من حروفى صوتُ أمطارى	ويصفعُـــنى رذاذُ واثقُ البصرِ
فأمشي في عيوني حيرةُ البَـشرِ	وفى رأســـي ملايينٌ من الفكَرِ
أنا وحدى سَبَقتُ رياحَ أشرْعـــتي	أنا وَحدْي طُردتُ الآنَ من سقرِ
أنا وحدْي بلا نـــورولا نَــــارِ	أنا وَحدْي بلا صـــدَفٍ،بلا حجرِ
وكان معي ضياءٌ ظَـــلَّ يُوهِمُني	فقالوا عن ضيائي: خدعةُ الشَّررِ
وقالوا عن بحاري إنـــــهَّا وَهْمٌ	شَربْتُ الوهمَ فانقلبَتْ به صوري
وُعْدتُ هُنَا بلا سُؤالٍ ولا حُـــلُمٍ	فكيفَ أُقابلُ الأيَّامَ يا خَبَرى .. الخ

وتبدو القصيدة، كما نرى، مفعمة بالموسيقى المؤثرة والنغمات الأسْوَانة، فى أداء محكم تقوده السيطرة الجيدة على الوزن والقافية معًا، ومن خلال تصوير حيّ تتعانق جزئياته لتصنع صورة شاملة لذلك الإنسان الذى يعانى الاغتراب والوحدة والفقد والوجد.

لقد آثر معظم شعراء السبعينيات أن يتحركوا من خلال شعر التفعيلة، ومن

---

(١)ويضيع البحر، ص١٢٥.

خلال بعض البحور الصافية القليلة، ولكن المجال أمامهم فى الشعر العمودي وبقية البحور الصافية والمركبة، أكثر رحابة، وأغنى موسيقي، وأقدر على حمل العديد من تجاربهم ورؤاهم، ولعل قصيدة "المد" التى أوردنا معظمها ، تكشف عن إمكانات الشاعر فى مجال الحركة الشعرية الأعمق والأكثر رحابة.

ثالثا: مايتعلق بأدب الأطفال، والشاعر "أحمد شبلول"، قد بدأ محاولة جديدة يشترك فيها مع بعض زملائه من شعراء السبعينيات، مثل حسين على محمد، وأحمد زرزور، فى الكتابة الشعرية للأطفال، وقد علمت أنه بسبيل إنجاز ديوان بأكمله كُلّف بإعداده، ولكنني اطلعت على بعض قصائده المخطوطة، وأحسب أنها تجربة لابأس بها، وتحتاج إلى المزيد من الصقل والإضافة.

إن القصائد التى يكتبها شبلول، ليست للأطفال الصغار، إنما للأطفال فوق الثانية عشرة، الذين يعون الواقع من حولهم بصورة أفضل من الصغار، ولذلك كتب لهم عن بعض المعالم المحيطة بواقعهم مثل: المسجد، الكتاب، القطار، الباب ... إلخ وفى كل قصيدة يتناول مايمكن أن يعد تعريفًا بالمعلم الذى يتحدث عنه، ويشير إلى أهميته وجذوره وأبعاده ومايمكن أن يُستفاد منه مستقبلاً إلى غير ذلك مما يتعلق بالمعلم، فى إطار وصفي، يرى الشاعر أنه مناسب للطفل فوق الثانية عشرة، وإن ذلك لا يمنع بحال، أن هذا الطفل والأكبر منه فضلاً عن الأصغريحتاج إلى القصة فى داخل القصيدة، وهو مااتبعه "حسين على محمد" فى قصائده للأطفال، إذ جاء بها على هيئة أقاصيص أو حكايات تعالج الأغراض التى وضعها هدفًا لقصائده.

بيد أن ذلك لايقلّلُ من قيمة التجربة التى يخوضها "شبلول"، فهي تجربة مفيدة، وبخاصة فى المجال التعليمي والمدرسي، ولنأخذ قصيدة "الباب" نموذجًا لذلك، فهو يبدؤها بطريقة ذكية تعرّف بالباب، من خلال الدخول والخروج والفتح والإغلاق، يقول فيها:

" أَدْخُلُ مِنْ هذَا البَابْ
أَخْرُجُ من ذَاكَ البَابْ
أَفْتَحُ بَابي للأَصْحَابِ وللأَحْبابْ
أُغْلِقُهُ فِي وَجْهِ الإنسَانِ الكذَّابْ
أفتحُهُ للأحْلَامِ وللآمَالِ وللألبابْ

"أغلقُه في وجهِ اليأسْ،
وَوَجْهِ الخوفِ،
وَوَجْهِ المرتابْ"

ثم ينتقل بعدئذٍ إلى وصف للباب ممَّ يصنع، وكيف يُطلى، ثم يوضح أن كلمة "الباب" تستخدم دلالة على أبواب الكتاب التي تضم فصولاً، ويتحدث عن معنى "باب" في علم الجغرافيا، ودلالتها على بعض البلدان والأماكن، ويشير إلى مكونات كلمة الباب في الأبجدية، ويستطرد إلى مفهومات الكلمة في أكثر من مجال ومكان في الدنيا والآخرة، رابطًا كل ذلك بقيمٍ ومفاهيم يسعى لتوصيلها إلى الأطفال:

"اللهُمَّ ..
أدْخلنا من أبْواب الجنَّةْ
أبْعدْنا عن أبواب النَّارْ
أدخِلْنا منْ بَابِ المسْجِدْ
أدْخلنا مجتمعين لنصلِّيَ، نركَعَ، نَسْجُدْ
لامُفْتَرِقِين"

ويختم قصيدته بما يذكر بالبداية، حيث الدخول والخروج من الأبواب مقترنا بتحريك المشاعر والأفكار :

" نَدْخُلُ منْ هَذَا البَابْ
نَخْرُجُ منْ ذَاكَ البَابْ
نَفْتَحُ بَابَ المسْتَقْبَلِ
بالحُبِّ وبالإيمانْ
بالعِلْمِ .. وبالأَحْلامْ"

وعلى أية حال، فإننا ننتظر أن تكتمل التجربة الشعرية في هذا المجال، والتي تمثل للشاعر، ولغيره من الشعراء فرصة حيويّة، للخروج من دائرة مخاطبة الكبار بكل مايحتمل في هذه الدائرة من تناقضاتٍ ومفارقات، إلى دائرة مخاطبة الصغار، فهم أحوج إلى الأدب الرفيع شعراً ونثراً بعد أن طال إهمالهم، ولم يلتفت إليهم إلا القليلون وبخاصة في مجال الشعر.

وبعد ..

فإن "أحمد فضل شبلول"، مازالت أمامه فسحة ليقدم لنا إنتاجًا شعريًا جديداً يعمّق من رؤيته فى اتجاهات جديدة، ويفسح المجال لتجريب أدوات وصيغ وأشكال تحمل رؤيته إلى آفاق بعيدة، وإذا كانت "الهجرة" قد قلّلتْ من إنتاجه الشعرى إلى حدّ ما، بسبب مايحيطها من ظروف وملابسات واهتمامات، فإننا نأمل أن يستعيد المبادرة مرة أخرى، ويتدفق نهراً عذبًا يفيض، حتى يصل إلى البحر، ذلك البريق فى دمه، ودم جيله أيضا.

* * *

٢

حديث العين . . حديث الكلمة

(ياساحرة العينـين . . / يا سيدة التاجين ، القطرين .
مهما ماتت في عيني النظره . .
لا تقصيني عن عينيك
أبصروجهك في قلبي
أبصر وجهك في قلبي
أبصر وجهك في قلبي)

"جميل عبد الرحمن"

- 1 -

جميل محمود عبد الرحمن (١٩٤٨-٠٠)، من أبناء سوهاج بالصعيد الذين فرض شعرهم حضوره على المتلقي، لما يحفل به من رؤية صافية نقية، وأداء فني متميز، وبالرغم من أنه تلقى تعليمه في مجال التعاون أو الدراسات التعاونية، فإنه كان منحازاً للّغة العربية وأدبها، مدار هوايته وملتقى حبّه، ولنا أن نتصوّر الجهد الذي يبذله عاشق للّغة وأدبها، ليكون واحدا من شعرائها، والناطقين بحروفها نطقًا فنيًا - إن صحّ التعبير - ومع كونه في بيئة بعيدة نسبيًا عن مركز الحركة الثقافية والأدبيّة، إلا إنّ عشقه للغة وأدبها جعله يقرأ ويتعلّم ويدرس، ثم تستوعب موهبته هذا الذي دَرَسَهُ وتعلّمه وقرأه بجهده الذاتي، ليتمخض الأمر في النهاية عن شاعرٍ وشعرٍ، شاعرٍ مرهف الحسّ والوجدان يلتحم في هموم وطنه وتلتحمُ همومُ وطنه فيه (هاربًا منك أعْدو لعينيك) و(ابحثي عني لديك / سائلي ٠٠في كلّ أيك)، وشعرٍ تذوبُ فيه حشاشةُ القلب المتيّم بحبّ الوطن، والمحترق بعذاباته وأنينه:

"وَمازال الخيال إليَك ٠٠كالأقدار يحملني
أموت لتخلد الكلماتُ في كفّيك تذكرني
فَصُونِي آخر الأنفاسِ لورفّت على مهدك
أنا والشعر والأنغام٠ ٠منفيّون في بُعدك"٠

يعمل "جميل" موظّفًا ببنك التنمية والائتمان الزراعي بمحافظة سوهاج. وانتدب للعمل بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة نفسها، ولكن العقلية الوظيفيّة، فيما يبدولي، خضعتْ لطبيعة الشاعرالمتمرّدة على كلّ ماهو ساكنٍ أو استاتيكي، ولعلّ ذلك مادفعه إلى الخروج من عقالها اليومي للدخول إلى العمل المسمى بالجماهيري في إطار المجلس الشعبي المحلي للمحافظة، الذي تبدو الحركة فيه أكثر طلاقة، وأقل التزامًا بدفتر الحضور والانصراف، واللوائح الروتينيّة التي تفترض أهميّة الهامشي قبل الأساسي٠

على كلٍّ، فإن "جميلاً" استعلى على الواقع الروتيني، وعاش واقعًا أكثر رحابة واتساعًا هو واقع الأمّة، بكل مايزخر به هذا الواقع من تناقضات وحوادث وأحوال، استثمرها على مساحة عريضة من القصائد التي ضمّتها ستة دواوين مطبوعة، فيما أعلم، هي:

١ – على شواطيء المجهول، وصدر عام ١٩٧١، بمقدمة للشاعر الراحل محمد الجيار (يرحمه الله).

٢ – عذابات الميلاد الثاني، وصدر عام ١٩٧٣، بمقدمة للشاعر فاروق شوشة.

٣ – لماذا يحولون بيني وبينك، وصدر عام ١٩٨١، عن جماعة أصوات بمحافظة الشرقية.

٤ – أزهار من حديقة المنفى، وصدر عام ١٩٨١، عن هيئة الكتاب المصرية.

٥ – ابتسامة في زمن البكاء، وصدر عام ١٩٨٦، في سلسلة كتاب المواهب، الذي كان يصدره قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون التشكيلية والآداب التابع لوزارة الثقافة.

٦ – تموت العصافير لكن تبوح، وصدر عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، عن المجلس الأعلى للثقافة.

وقد حصل الشاعر منذ بداية تفتح موهبته على العديد من الجوائز التي أثبت من خلالها أصالته الفنية، وتفوّقه الشعري، فقد فاز عام ١٩٧٢ بجائزة الشعراء الشبان في المسابقة التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة على مستوى الجمهورية، وفاز بالمركز الأول في مسابقة الثقافة الجماهيرية عامي ١٩٧٧، ١٩٧٨، كما فاز بجائزة رئيس الجمهورية في عيد الفن والثقافة للأدباء الشبان عام ١٩٧٩، وحصل على كأس القباني في الشعر لعام ١٩٨١–١٩٨٢، كما حظي بتقدير بعض الجهات الأدبية في البلاد العربية من خلال بعض المسابقات، مثل نادي الطائف الأدبي الذي منحه جائزة الشعر في مسابقته التي نظمها على مستوى الوطن العربي.

بيد أن الشاعر الموهوب لم يشارك في مجال الكتابة النثرية كما فعل أقرانه من جيل السبعينيات، ولعل طبيعته الشاعرية المرهفة، جعلت الشعر هو ميدانه

الوحيد الذي وقف عليه حياته وإبداعه.

وشعر "جميل" ينطلقُ من أرضيةٍ أصيلة، فلم يدخل ميدان الشعر خالي الوفاض، كما فعل بعض الأدعياء، ولكنه كان مسلّحًا بالأدوات الفنيّة الموروثة والمتطورة لغة: وبلاغة وعروضًا وقافيةً، فاستطاع أن يقدّم شعراً عموديًا جيداً في قصائد عديدة، إلى جانب شعر التفعيلة في صورته الملتزمة بالقافية غالبًا، ويكاد يتساوى لديه الاهتمام بالنوعين، العمودي والتفعيلي، مما يميزه عن عددٍ غير قليل من زملائه الذين يهبط المستوى العمودى لديهم إلى درجة النظم العادي، أو الذين تتقاصر أنفاسهم فى صياغته وبنائه.

إن شعر "جميل" العمودي يحظى بعنايةٍ كبيرة، تجعله يستفيد من المعطبات المتطوّرة للبناء الشعري، فتتخلّى القصيدة لديه عن نمطها السائد وتكرارها الممل، ولعل الذي يتيح له ذلك تنويع القافية، واستخدام الأوزان الأقرب إلى حمل الرؤية أو الأكثر تناغمًا معها، فضلاً عن تميّز الصورة وحدّتها، وهو ماينسحب بصفة عامة على مُجمل شعره ليشكّل خصائصه الفنيّة العامة؛ ولعل قصيدته و"عاودنى الحب بعد العبور" من أفضل القصائد فى هذا المجال، وفيها يقول:

لأنى استعدتك ياماء وجهي | فأنى رجعتُ لعهد الصبابهْ
وعادت إليّ خواطرُحبيٍّ الذي | خلْتُ أنى تناسيتُ ...بابهْ
وأوغلتُ في صمت قلبى وحيداً | فهلْ يا سَفيني مخرتُ عبابهْ
وعاودنى الحبُّ بعد العبور | فأحيا بصحراء قلبي ..شبابَهْ
أغاني الهوى في زمان العبور | تعيدُ لقلب الشُّريد..اقترابه
من الناس من كل وجْهٍ حبيب
ومن وجه من كان يرجُو إيابه.الخ(١).

وإذا كان شعره العمودي يعاني أحيانا من آفات النظم مثل الخطابية والمباشره، وبخاصة فى بداياته الشعرية الأولى، فإن هناك آفة أخرى خطيرة تهدد الشعر الحّرلديه، ولدى زملائه، وهى الوقوع في النثرية بسبب اختيار بعض البحورأو الأوزان التى تجعل الشعر أقرب إلى النثر مثل المتقارب والمتدارك والوافر، ومالم يكن الشاعرمتنبّها لمزالق النثرية، فإنه يسقط فيها حتمًا، وبخاصة إذا لَحقهُ الإجهاد، أو إذا نضبت لديه الرؤية الشعرية، ويبدو هذا واضحًا في بعض القصائد،

---

(١) تموت العصافيرلكن تبوح، ص٥٠.

التي تبدو محشوّة بالثرثرة أو التكرار، أقصد التكرار الزائد عن الحاجة، أما التكرار الذي يضيف للشاعرية، فهو أمر محمود بلاشك، والنماذج على النثرية عديدة، ولعل المقطع التالي من قصيدته "سيناء في أحضان البطل العائد" يعطينا

دليلاً واضحًا على ذلك

"وكنت إذا ذكرتُ الأمسَ أطرحُهُ..
فماذا يصنعُ الأمسُ الذّي ..ولّى؟!
وقد جاوزتُ عهْدَ السيف والأرماح والفرس الذى
يصهل
وصرتُ أعيشُ في عصرٍ جديد ..يصفعُ الإنسانُ فيه
أباه..لايخجل..
وكنت أشك حتى فى توهج جبهتى بالنور...الخ" (١).

ومن التكرار الذي يمكن أن يغني بعضه عن كله، ويخلص النصّ من حشو لافائدة منه قوله فى مرثية "أمل دنقل والتي سمّاها "هل تعود لأحدقنا الرؤية الغائبة":

"آه..ياابن الصعيد ويا ابن المرارات يا،
ابن الحقولِ التى سلبتْها الستون خصوبتها..
آه ياابن النخيل ويا ابن السّعف...
آه ياابن المعاناة مذ أنضجتك بلفحتها الطّاهرة.
لم تذقْ بعدها غير أحزاننا
لم تذقْ ذاتَ يومٍ رحيقَ الترف...(٢) .

وفى المقابل نجد لدى الشاعر تكراراً مقبولاً، يبدو عنصراً أساسيًا في نسيج النصّ، ولعل سطوره التالية فى القصيدة السابقة نفسها، توضح هذا المعنى:

"إن (زرقاءَ) تبكي عليك..
تسائلُ عنك القوافلْ..
وتسائلُ عنك الحروف..تسائلُ عنك الفواصلْ..

---

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص٦٣/٦٤.

(٢) ابتسامة فى زمن البكاء، ص١٣٠ .

وتسائلُ عنك عيونَ القصائدْ..

وتسائلُ عنك الفرائد..." (١).

وهنا تبدو كلمة "تسائل" المعبّرة عن الحيرة والفراق أو الفقد واللوعة، داخلة في النسيج اللغوي والمعنوي بصورة متناغمة مع الجو المأساوي الذي يرثي فيه الشاعر صَديقه الشاعر الراحل، ومن خلال تكرار التساؤل يتبدى لنا مقدار الخسارة التي خسرها الشاعر في صاحبه الذي كان واحداً من أعلام الشعر في عصره.

وإلى جانب الأداء العمودي والتفعيلي، فإن الشاعر تظهر في شعره أحياناً محاولات للتدوير، سواء بكتابة القصيدة المدوّرة، أو إطالة بعض السطور لتصل إلى فقرات كثيرة التفاعيل، ومردّ ذلك إلى الرؤية الشعريّة المشحونة بالانفعال أو التوتّر الزائد عن الحدّ من حالات الحبّ والكره والغضب والشوق، ونحوها، فتكون الشحنة العاطفية متدفّقة، ويتطلّب التعبير عنها عددا كبيراً من التفعيلات - كما نرى في قصيدته "أحبّك ياشجري المتطاول" مثلاً، والتي يقول في مطلعها:

"ترى أين أنت...، وأين تفرّين مني، من وجهي المتغضّنّ بالضعف، بالذلّ، بالخوف، بالنظرات الخفيضةْ..

وأين تَلوُحين، كيف خرجت ودفئك مازال يغمرُ قلبي الجريح، وعمري الكسيح، وسيفي الطريح، ووهمى داخل كل انكسارات يأسي البغيضةْ ..

أحبّك ياشجري المتطاول، يحملنُي من لهيب التخاذل، من سقطة المتهيّب، من سنوات الجفاف الملولةْ..

أحبّك يازهوى المتفرّد، يختالُ مهما رمتني السنون، بسهمٍ من الغُصص المستحمّة بالحزن يدهمني ليسدّ اللهاة بحلقي، يبيح بقلبى دماء الخميلةْ ..." (٢).

-2-

وكما رأينا في النماذج التي وردت في الفقرة الأولى، فإن رؤية الشاعر تدور في إطار الوطن وقضيته الأساسية، وهي النهوض، ومواجهة المحن والشدائد من

---

(١) السابق ، ص٢٢٨.

(٢) تموت العصافير لكن تبوح ، ص١٢.

خلال علاقات جديدة تقوم على التطهير والمبادأة مهما كانت التضحيات، ونذكّر بأن الشاعر وجيله مُن عاشوا محنة الهزيمة وآثارها، واكتووا بنيرانها ومضاعفاتها، وضحّوا كما ضحّت الملايين بالفقدان والأموال والاستقرار، وكان لابد لهذه المحنة أن تجعلهم يتوحدون في الوطن ويتوحّد الوطن فيهم، عن طريق العطاء والبذل والشهادة، وليس عن طريق النهب واللصوصية والأنانية كما فعل البعض، ومن ثمّ، فإن الرؤية الشعرية تبدو في شعر"جميل"، وجيله أيضا، ذات أفق عام أكثر منها رؤية خاصّة، وتكادُ المنطلقات تكون واحدة لدى معظم شعراء السبعينيات، والاختلاف يكمن في التعبير: طريقة وأسلوبًا.

ومن أهم الخصائص التي تميز رؤية جميل اعتمادها على معجم خاص ينتمي إليه هو، سواء في استخدام المفردة أو المشتق أو التركيب، بل يمتد الأمر إلى الصورة، وهي جزئية غالبًا، حيث يقيم بناءها انطلاقًا من المفردة واللفظة.

ويمكننا أن نميّز مجموعة من الألفاظ والمشتقات التي لانقابلها غالبًا، إلا في شعر جميل، وفيها مايمكن وصفة بالصيغ غير الشائعة الاستعمال، وفيها مايبدو في استعماله غير دقيق الدلالة أو غير فصيح الاستعمال بسبب نحته أو لسبب آخر.

ولنقرأ مثلاً هذه المفردات: المتئم، ولوغ، متدثر، دثرني، زمّلني، ولق، الوسواس، الساقية، الحنطة، الجسدالمصعوق، ورع، يتربص، خيرات، عدل، الأمراء، صليب الموت، اللاموجود، الشنآن، داعرة، أفّاك، طيور، الفجر، تقدّ، قُبُل، دُبُر، الشدوخ، عاصية، خسف، الإمكان، التيبّس، حاصبة، يدف، أذفر، يوتوبيا، قذيّة، جؤار، الكلكون، باخلة، تكهفت، العمه، الصابئون، شاف، أذرعا قالصة، نصيخ، لحظة ناقصة، العسو، العساليج، عسم، أزلف...الخ.

ونلاحظ أن بعض هذه المفردات يبدو منطلقًا من تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، وبعضها من تأثره بلغة الصحافة، وبعضها من تأثره ببعض القراءات الشعرية، ولكنها في مجملها تدل على خصوصية، قد تنجح في إثراء النصّ أحيانًا، وقد تضعفه في أحيان أخرى، وبخاصة إذا جاءت في صورة أقرب إلى النثرية من قبيل: اللامكان، اللارجوع، صليب الموت، التيبّس، يوتوبيا.

ويمكن القول بصفة عامة إن الشاعر يسيطر على لغته، ويحرّكها في سلاسة، ولكن بعض التركيبات تبدو نشازاً يفسد التعبير، ويقطع على القارىء تدفقه مع

النص، اقرا مثلاً قوله:

"أبعدوني عنك ..عن أي طريق تسلكين..

جعلوا للقيا سرابًا ،

أو "يوتوبيا" اللامكان

بينما وجهك في قلبي، وينأى عن عيون

آنست فيه الأمان.." (١).

تشعر أن قوله: أو 'يوتوبيا" اللامكان، أوقف حالة التعايش مع القصيدة، ولو أنه حذف لما شعر القارىء بشيء ينقص النص، فالتركيب يبدو ذهنيا عقلانيا، من ناحية، كما يبدو غريبًا متوحش الاشتقاق من ناحية أخرى، وهو مايجعل وجوده عبئًا على النصّ، ولوافترضنا أننا حذفناه من القصيدة، فإنها لن تتأثر، ولن تتغير معطياتها.

إن استخدام المعجم، يفترض أن الشاعر يعلم مسبقًا مدى موسيقية المفردة في موضعها داخل البيت أو السطر الشعري قبل أن تتسق مع الوزن والقافية، مما يعني أن اللفظة أو التركيب لابد أن يكون متناغمًا مع التيّار العام للقصيدة، على المستوى الموسيقي، فضلاً عن المستوى المعنوي، وإلا فإن الخلل الذي يوقف هذا التيار أويقلّل من جريانه، يضعف القصيدة كلها، ويهبط بشاعريتها، وهو مالم يتنبه إليه"جميل" في بعض المواقع، ويبدو لي أنه باستخدامه لبعض المفردات والتركيبات، قد أراد أن يساير موجة سائدة لدى بعض الشعراء المولعين بالغريب والشاذ من الألفاظ والتعبيرات، وبخاصة مايمت إلى مجال الفلسفة، ولكن هذه الموجة للأسف أمعنت في الإغراب والشذوذ، حتى صار كلامها نوعًا من الطلاسم والألغاز الذي نبرّىء "جميلاً "منه، ونحذّره منه أيضا.

إن "جميلاً " يملك طاقةً لغويّةً ثرّةً جعلته يبني مجموعة من الصور الفريدة والمبتكرة، وغير المسبوقة، وهذا مايدعوه بالضرورة إلى نبذ التقليد ومسايرة الموجات الغريبة، وقد أحصيتُ كمًّا غير قليل من هذه الصور التي تعتمد على براعة استخدام المفردات، في بعض دواوينه، ومن هذه الصور مثلاً تصويره لأحد الجنود الذين عبروا قناة السويس في حرب رمضان وهو يتساءل عنه قائلاً :"من هذا الآتي المتوضّىء من بدر؟ "(٢).

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء،ص٣٤.   (٢) أزهار من حديقة المنفى ، ص١٧.

إنها صورة بسيطة للغاية، ولكنه استخدم لفظين في بنائها الأول الوضوء رمز الطهارة والنظافة والنقاء والشفافية، والثاني بدر، رمز الانتصار والعزيمة والإرادة الظافرة. فأعطانا من خلال الصورة المركّزة معالم الإيمان الخالص والشجاعة الفريدة بلفظتين متاحتين لمن يكتب وينظم وينشد .

ثم تأمل هذه الصورة، التي يصور بها الحبيبة / الوطن، حيث يقول: "لأنك حريتي والوجود / وعطر الطلاقة وسط القيود" (١) ، إنه يستخدم العطر ويضيفه للطلاقة -أي الحرية - في بساطة شديدة، ودون افتعال، ودون أن يزعق بشعارات عن الحرية، ولكنه شبه /الحبيبة بأنها "عطر الطلاقة وسط القيود" وكأنه أراد أن يجعل من نفاذ العطر وسيرورته في عالم الأثير نفاذاً سريعًا، دليلاً على عمق الارتباط بينه وبين الحبيبة، مع ملاحظة مافي كلمة طلاقة من تعبير أكثر عمقًا ودلالة من كلمة حرية نفسها، وبخاصة حين قابله بالقيود .

ثم تأمل هذه الصورة الفريدة، التي يعبّر فيها عن عمق حبه للحبيبة / الوطن، من خلال تركيب بسيط وعميق، وعذب أيضا، حيث يقول:"أن صوم العين عن رؤياك.. تقديس وحبّ" (٢)، كيف يكون صوم العين تقديس وحب؟إن الشاعر يوغل في رسم الصورة بأبسط التراكيب ليؤكد على حبه للوطن مع تجاوزنا بالطبع عن استخدام كلمة "التقديس" التي تختص بها الذات الإلهية وحدها .

وهناك صور كثيرة تقوم على أساس المعجم والتركيبات البسيطة التي تأتي من خلال التشبيه والاستعارة والمجاز عمومًا، ومنها:

"حين يسطو الخواء ويقطف أنفاسها الآهلة" - "نزعت الجلد عن وجهي لأصنع منه طبل الصحو" "الشتاء الصموت يمد الأصابع" (٣).
"عيناه جمرتان في عيني" - "ارتوت من سخاء المذابح، حاضت عليها البراكين.." -" دثرني بمراكب شمسك..زملني بحنان الصفح" -" ويبقى الذين تعاق أكف الموت رقابهمو" (٤).

"إن عيني مفقوءتان بأصبع هذا الزمان" - "وأرى كل مخالب

---

(١)أزهار من حديقة المتقي، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٤٦.

(٣) السابق، ص٥١. ٦٢. ٩٧ على الترتيب.

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص١١. ٢٢. ٧٤. ١١٨على الترتيب .

هذه الأعين تتنمر" - اندفعت كل تماسيح الغضب الجامح تأكل جسدك" (١) .ومع طرافة هذه الصور، فإن الشاعر قد يخفق في الإتيان ببعض الصور، وقد يرجع ذلك إلى التركيب نفسه أو الإغراق في البحث عن المعنى. فالشاعر حين يتحدث مثلاً عن"المزامير"التي تحقق أحلامه وتعيد الزمن المسروق، يشير إلى المرايا الصدئة، ويشرح كيف خطف منجل الريح لعبتها فيقول:"المرايا الصدئة.. منجل الريح جنى لعبتها في ضحكةٍ مستهزئة .." (٢)، فالمرايا أساساً لاتصدأ لأن الصدأ من خصائص الحديد، ولكن قد تصاب بكسر أو شرخ أو يذهب طلاؤها الخلفي الذى يبرز الصورة، وهنا تتوقف عن أداء دورها، ثم إن منجل الريح الذى يجنى لعبتها تعبير يبدو معقداً، ويعقّد الصورة بأكملها، بعد أن عرفنا أن له ضحكة مستهزئة ..وهذا التعقيد التركيبي أفسد الصورة، وجعل المعنى ركيكًا.

إن الشاعر يمتلك القدرة على التصويرالجميل، من خلال التركيب البسيط، كماسبقت الإشارة، ولكن وقوعه في مثل هذه الصورة المعقّدة يفسد بناء القصيدة بأكمله، أويضعفه على أقل تقدير(٣).

بيد أن الدور المهم الذي يلعبه المعجم الشعري عند"جميل عبد الرحمن"، هو الرمز اللغوي، الذي يشترك فيه مع زملائه، الذين اتخذوا من بعض الألفاظ رموزاً تتردّد في ثنايا أشعارهم، وتتحوّل إلى معالم تنبيء عن فكرة عامة تصوغ الرؤية الشعرية، وتصقلها، وتكشف عن أعماقها وجزئياتها، وتلعب هذه الرموز المعجمية دوراً مهما آخر، إلى جانب الرموز التاريخية التي تعامل معها الشاعر في نصوصه الشعرية.

ومن الرموز المعجمية عند جميل، كلمات العين ومايتعلق بها من دمع وبكاء ونظر ورؤية وفتح وإغماض وشاشة تنطبع عليها الأحزان والأفراح...الخ، والكلمة ومايرتبط بها من حروف وأفكار وشعر، وغناء ومزامير وألحان...الخ، والنهر ومايرتبط به من ماء وأشجار وزرع وثمار وأسماك وتماسيح وأشرعة وزوارق وملاحة ومجاديف وضفاف...الخ، والطبول وماتدل عليه من قرع ودق وضجيج واستيقاظ واستنهاض...الخ.

---

(١) تموت العصافير لكن تبوح،٦٥ . ٦٨ . ٦٩على الترتيب .

(٢) ابتسامة في زمن البكاء ، ص٣٠.

(٣) انظر أيضاً المصدر السابق ، ص١٣٤.

وسوف نكتفي بتناول رمزين فقط يكشفان عن بعض جوانب الرؤية الشعرية وبنائها، وهما العين والكلمة.

-3-

العين تعبير عن الدموع والبكاء، وتتردّد كثيراً في أبيات الشاعر وسطوره، وتزدحم بعض القصائد بلفظة العين ومرادفاتها، ويستخدمها الشاعر لمعانٍ شتى، فهي رمز للحزن على الوطن وما أصابه وماجرى له، وهي أساس الرؤية والوعي والحكم على الأمور، وهي حالة تظهر من خلالها معالم الرضا والسخط، والاتفاق والاختلاف، وهي محط للحركة والمؤخذاة ومجال للهزيمة والانتصار، وهي رمز للرثاء الذي يشمل الشعراء الراحلين عادة، وفي هذه المراثي مايشبه النواح و"التعديد"على مايحدث للوطن ويجري فيه.

في قصيدته "الهروب إليها"، تبدو العين محور القصيدة ومركزها الذي تدور حوله رؤية الشاعر، وتلتقي عنده مفرداتها وعناصرها، فالشاعر يهرب من الحبيبة / الوطن إلى عينيها بعد أن أضناه الضياع والحسرة والخيبة، وبعد أن اغتال الأشرار حسنها وبهاءها من أعين أبنائها العاشقين الأُساري:

[هاربًا منك أعدُو لعينيك،

تنثرني لحظاتُ الضياعِ رذاذاً مريرا،

وموجًا بمدٍّ الهوى في العروق يُردُّ حسيرا،

وتقذفني كل أيامي الخائبات.. شراعًا كسيرا،

ولاشيء إلا لأنّي أُحبُّك.. منذ أقالوا نياشين حُسْنك

من أعين العاشقين الأُساري..] (١).

إن عيني الحبيبة / الوطن هما الملجأ والملاذ لأبنائها، على الرغم من كل مايحدث لها ويجري فيها، ومايحدث ويجري عليهم، ويدور الشاعر في عالم العين ومايستتبعه من رؤية وتطلع وتأمّل في وجهها لمعرفة سرّ تغيّرها وأساها وتجهّمها وعبوسها:

[ذاهلاً في مدار التطلّع،

أسأل ماذا دهاك؟

---

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص٧.

عبوسُ التجهّم..والرؤية الغائمةْ ؟] (١).

وتظل العينان على امتداد القصيدة، وسيلة لحفظ معالم الحبيبة الوطن في الذاكرة - ودليلاً على عشقها والوفاء لها:

[تتشبّثُ عيناى...رسمك لايمّحي .

يستبدُّ ..واسمُك كل الأناشيد ..كل الأمانىِّ

تلهثُ في القلبِ كي تتبارى] (٢)

أيضا، تصبح العينان وسيلة للتعبير - بالدموع - عن القهر الذي يعيشه الشاعر حين يتحول هو - ونظراؤه في الوطن - إلى ضحية للصوص الموانى، ويتنكر له الوطن، فلا يملك غير السهاد ورعي النجوم:

[وتشرب مني النجومُ الدموع] (٣).

المقلتان أيضا مجال يتبين فيه المحبّ موقف الحبيبة، بالإنكار أو الوصال:

[ثم تنكرني مقلتاك..]

[حينما عانقت مقلتانا الضياء] (٤).

والعينان، بعد كل الصراع الذي يخوضه الشاعر مع عناصر الشر والقهر، والصدّ والجفاء، هما الوسيلة التي يمكن بها للحبيبة / الوطن أن ترى الحبيب / المواطن، وتثق في حبّه لها على الرغم من صمته وغربة وجهه وملامحه:

[هارب منك ..من صمتي المستريب..

إن وجهى غريب ..

إن سمتى غريب..

آهِ لو دقّ قلبك ..قد تُبصرين الحبيب] (٥).

وقد تتحول العين، ودموعها، إلى علامة على الفرح، ورديفًا للابتسام، ونرى نموذجًا فريداً لدمع. إنه الدمع الحلو المرّ، فها هو الشاعر يخاطب الحبيبة / الوطن حين تبسّمت له - ولاندرى ماالمناسبة ؟ - ويصوّرحالته، وهو يراها تغيّر من ملامحها وسمتها:

---

(١) السابق، ص٨.

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) السابق، ص٩.

(٤) السابق، ص١٠.

(٥) السابق، ص ٦٢.

[وتبسّمْت أخيراً ..

وبدا وجْهُك يأتيني كبرق ٍ ..خاطفٍ للعين يبكيها،

فيهمي دمْعُها ..حُلواً مريراً ..

وأنا في كوخي المنسي أجترّ المرارات القديمة..

والندوب العاريات الوهم في خدي، أخدودٌ ٌ لأنّاثٍ عقيمة.. (١).

وفي سياق تعديد الإحباطات والخيبات والأحزان، تبدو العين مركزاً لها جميعًا، بعد أن اختارها الشاعر طريقًا ورفيقًا، حاول استرضاءه:

"وئدت ..فاخترت عينيك طريقا ،

ورفيقا،

عشت أستجدي رضاءه .." (٢).

ويقدم الشاعر صورة تبدوطريفة، حين يصوّر الأحزان والخيبات والإحباطات وقد شيّبت أهدابه فوق عينيه، بعد أن أخفق حبه في تحقيق الفرح والنجاح والظفر:

"إن حبّي كان شاراتِ افتخاري..واندحاري، وانتصاري

كان بعثي كلما متُّ وحيدا ..

كان فجر الليالي الصمّ ..في سكرةِ إحباطي نشيدا..

كان في خيبة أيامي وإطراقات أغصاني المدلاّة

..صمودا..

آه..كم شابتْ على عيني أهدابي .. " (٣).

بيد أن العينين تتحولان في القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل على الحبيبة / الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصّلها سواء مايتعلق بالحرية أو الانتصارأو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر الصراع بين ماهو قائم ومايبنغي أن يكون، وذلك في إطار التعبير عن علاقته الحميمة والراسخة بالحبيبة / الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من بيد أن العينين تتحولان في القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل على الحبيبة

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء ، ص٢٧.

(٢) السابق، ص٢٨.

(٣) السابق، ص ٢٨، ٢٩.

/ الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصّلها سواء مايتعلق بالحرية أو الانتصارأو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر الصراع بين ماهو قائم ومايبنغي أن يكون، وذلك في إطار التعبير عن علاقته الحميمة والراسخة بالحبيبة / الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من عينه) في خفقة قلب الحبيبة، ويشير إلى أن "المرايا الصدئة" قد حرمته أن يرى عينيها في صفحة عينيه المطفأة، تعبيراً عن انقطاع التواصل بين المواطن ووطنه، بل إن الابتسامات التي صارت مثل الطيوف المستحيلة يخالها وقد تحولت على قبره إلى وردة ثرّة بالدّمع، وهو الدمعُ الذي يأتي تعبيراً عن الحيْرة، ونتيجة لتصال الغدر:

"ماأصاب القلب إلا وجد حبك..

صرت في حال من الحيرة أبكي

ونصال الغدرتستهوي الدموع .." (١).

لكن العينين تظلان رمز التواصل بين المحب والمحبوب أو الشاعر والحبيبة / الوطن، وفي أكثر من إشارة في القصيدة السابقة "ابتسامة في زمن البكاء"، يقابلنا هذا المعنى ممزوجًا بالإخفاق والإحباط والصدّ، فعندما يجرف الشاعرالشوق إلى الحبيبة فجأة يحول"الواقفون بين عينيك وبيني"، وعندما يحاول أن يرشوا الحراس لتتقابل عيناه بعينيها، فإنه يكتشف أن لهم مأربًا، وهو "صادروا عيني عن عينيك في أبعد كوكب.." (٢)، بل إنهم لم يكتفوا بذلك بل "أسملوا بالحزن عينيها وأذكوا نار فقدي - حرموها أن ترى وجه الأصيل.."والشاعر يوحي في إشارة ذكية تذكرنا بماجرى لزرقاء اليمامة، بمعانٍ شتى تدور حول إدانة الواقع وهجائه، وفي الوقت ذاته يخبّرنا أنه مصرٌ على الوفاء للحبيبة / الوطن في كل الظروف والأحوال.

"بينما وجهك في قلبي وينأى ..عن عيون آنست فيه الأمان" (٣).

قد يتحقق التواصل بالعين ودموعها وأحداقها وأجفانها بين الشاعر والحبيبة، من خلال الأماني والبشائر التي تدق أبواب عالمه أحيانًا، أو من خلال المناسبات التي تتيح للحلم مجالاً خصبًا يدور فيه، ويترك لنفسه العنان يجسّد فيه

---

(١) السابق، ص٣٢.

(٢) السابق، ص٣٣.

(٣) السابق، ص٣٤.

كثيراً من معالم الغد المنتظر، ولعل قصيدة الشاعر "أحلام العام الجديد" تعطينا بعض الملامح في هذا السياق، وإن كانت العين تبقى دلالة دائمة على الحزن العميق الذى يغلّف معظم قصائد الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بالإشارة إلى الإشفاق الذى يستشعره بين واقع حزين، وبين عام جديد يأمل فيه أشياء جديدة وسارّة:

"وأنفاس لعام جاء
يخشى لَوْثةَ الأحزانِ فى أحداق أعيننا..
سرتْ تبكي تفرقنا..وغربتنا
تحدّت في ضَبابِ الليل..
حاجزَ سدّنا الوهمي في ردهاتِ عُزْلتنا
سرتْ بضياءِ أحلى أعيُنٍ ..عبرتْ جدار الصمت في صدري
وحركتِ الفؤادَ القابع الخفقات..في تنهيدة الحب الذي، أعطى لعمرى زهرةَ الفجر.."

ويبدو مقدم العام الجديد بشارة خير بالنسبة للشاعر، حيث تصير عيونُهُ بلسمًا وشفاءً للرّذاذِ الدامعِ العينين، أو تذيبُ جفاءَ عامٍ مضى كان رمزاً للفرقة والعذاب:

"ومن وسط الغمام الداكن الأطياف..
من وسطِ الرّذاذ الدامع العينين،
جاءتنى عيونُك فوقَ أَنسْام الضحى..
من شُرفة الشمس التي بالدفء في أعماقنا تسري..
فذابَ جفاءُ عامٍ كان ..
يجمعُنا ..وينثرُنا..يمزّقُنا ..يعذّبنا..يبدّدُنا..
ويتركُنا حَيَارى في صحارى الوحشة المرّة ..."

ويعيدُنا الشاعرُ مرّة أخرى، إلى العينين رمزاً للتواصل والامتلاء بالحبّ والأمل، فالعام الجديد يلتقي بعيون المحبيّن، ليكون مؤذنًا بزمنٍ جديد، ومذاقٍ جديد :

"وحين تلاقت العينان بالعينين..
ذابَ الثلجُ ، ماتَ الصمتُ.."

ويرتّب الشاعر على ذلك ملامح الزمن الجديد والمذاق الجديد، والتي تتلخص في طرح الأحزان عن الكواهل، وغسل الأعين في غدير النور، ليسود الحبّ :

"فيامَنْ جاءَ وجهُ الحبّ مرسومًا بعينيك..
ويامَنْ فتح القلب الغضيض الطرف..
أجفانَ الرؤى الوردية الألوان..
فوقَ مهاد كفيك
تعالى نطرحُ الأحزان عنّا ..عن كواهلنا
ونغسلُ في غدير النور أعيننا ..
لنلمَح وجه حبٍّ ..يملأُ القلبين اشواقا .." (١).

وفي كثير من المواضع تأخذ الاماكن والمعاني تجسيدا حيًا وتشخيصا آدميا له عينان يشخص بهما ويختزن فيهما مايريد من معالم وملامح، فهاهي مكة وقد ولد فيها محمد صلى عليه وسلم، تمتلك عينين، تتمتع من خلالهما بنور الله، وتختزنان شموس المجد:

"في أرضك يامكة ولد محمد..
خلّى عينيك الشاخصتين لنور الله السرمد..
تختزنان شموس المجد الساطع في كل الأكوان.."(٢).

ويقابل الشاعر بين عيون مكة وعيونه فيخاطبها قائلاً :

"ياسيدة المدن وسيدة الدنيا..
اختزني لعيوني أنفاس النور..
فأنا أخشى عصف الديجور.." (٣).

ويمضي الشاعرعلى هذا النهّج في معظم قصائده، يدور بالعين في مجالات شتي وميادين عديدة، حيث تقوم بدور "الكاميرا" التي تبصر وترى، وتنقل مايجرى، وتأسى لمايحدث، وتعبّر عن الوصال والفراق، وتختزن التفاصيل والجزئيات، وأيضا تمثل محوراً عامًا يدل على حالة الحزن العميق التي تغلّف الزمان والمكان، بالبكاء على الوطن أو الراحلين، وماأكثر الراحلين الذين وقف عندهم "جميل"ونعاهم إلى الناس، وبكى عليهم بطريقة الندّب والعويل و"التعديد" الذي عرفه المصريّون منذ

---

(١) تموت العصافيرلكن تبوح، ص٨/٧.

(٢) من نورمحمد، تموت العصافيرلكن تبوح، ص٩.   (٣)السابق، ص ١٠.

القدم لقد رثى "صلاح عبد الصبور" و"فوزي العنتيل" و"أمل دنقل" و"مرسى جميل عزيز" و"يوسف السباعي" . . وفي مرثياته بكى وأبكى وكان للعين دور، وللدمع حضور" ، (١) .

-4-

يتوازى مع اهتمام الشاعر بالعين، اهتمامه بالكلمة ومرادفاتها : الحرف، الشعر، اللفظ، الأغنية، المزامير، القوافي، اللحون.

ونجد لدى زملائه الشعراء من جيل السبعينيات اهتمامًا مماثلاً، يتفق في الغاية، ويختلف في الصياغة، وذلك بحكم كون الكلمة الوسيلة الأولى للتغيير، فضلاً عن كونها الوسيلة الأساسية للتعبير، وهي في الحالين، تمثل قلقًا لأطراف عديدة، يعنيها أمر التغيير وأمر التعبير.

في افتتاحية مجموعة "أزهار من حديقة المنفى"، يلخّص "جميل" رؤيته للكلمة، وموقفه منها، فيراها الشيء الوحيد الذي يملكه، والذي أعطاه عمره ويعطيه ما يتبقّى من هذا العمر، وأنها الدفء الذي يستشعره، والصقيع الذي يلسعه، فهو مرتبط بها، ومبعثر لديها، إنها علاقة حميمة، حتى لو كان الحصاد مراً وأليمًا:

"كلماتي لاأملكُ إلاكِ
ياقصري ياتاجَ الوهْم
هل يُخذَلُ إنسانٌ أعطاك العمرَ
بلاآه - الندم ؟
ماذا يبقى لو جافاني ؟
دفئُكِ وصقيعي يشملُني
والليلَ لديك يبعثرُني
مَنْ يجمعُني . .
مَنْ بين سطورٍأكتبها ؟!
مَنْ يجمعُني ؟! " (٢) .

والشاعر يكرّر المعنى السابق بصورة وأخرى على امتداد مجموعاته الشعرية، فهو يتحدث مثلاً عما يملكه ويخبر أنه لايملك إلا الكلمات وحدها، ثم

---

(١) يمكن للقارىء أن يراجع مثلاً: أزهار في حديقة المنفى، صفحات ٤٦ . ٥٩ . ٦٧ . ٧٥ . ٨٦ . ٨٨ ،ابتسامة في زمن البكاء . ٧٤، ٧٥.

(٢) أزهار من حديقة المنفي، ص ٥.

يتساءل عن جدواها :"لا أملك إلا كلماتي ..ماذا تجدي؟؟" (١).

وفي موضع آخر يصوغ المعنى ذاته، ولكن بصورة جديدة أكثر عمقًا وتحديداً، حيث يكشف لنا عن عدم جدوى الكلمة إذا عمّ الظلام، وضاع النور:

"أسأل نفسي ..ماذا يُجدى بوح الكلمة ؟!

لو أسقط في حلك الظلمةْ

وتوارى الفجر هناك ..وتاه؟؟ " (٢).

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو متشائمًا تجاه دور الكلمة في التغيير، فإنه يقف موقفًا آخر، هو الموقف الطبيعي، تجاه الكلمة المنحرفة، التي يتاجر بها المنافقون والأفاقون والذين يقولون مالا يفعلون، ويحمل عليها وعلى أصحابها، ويقدّم حرفه هو نابضا بالحرية والاستقلال، يتفرّد بنبرة الصدق والحق، وإن كان المردود ظلامًا وانهياراً ونبذاً ومطاردة ووحشة :

أعطيتُ للحرفِ من نبضي تحرّره	فردّني للمسا تمتصُّني الظُّلَمُ
نأيتُ عن موكِب الغربانِ منفرداً	بنبرة الصدْقِ فانهارت بيَ القِممُ
أعيشُ وحْدي،عيونُ الناس تطرُدُني	لهمِهِ مُقْفرٍ ماتتْ به الديَمُ(٣).

ومع هذه الخسائرالتي يجلبها صدق الكلمة بالنسبة للشاعر، فإنه يرفضُ تجارة الحرف والنفاق به وبيعه للشيطان لأن الخسائر هنا أكثر وأشدّ تأثيراً؛ ونصيب المتاجرين بأحرف الهزيمة في النهاية :

تجارةُ الحرفِ ياكتّابُ خاسرة	من نافقُوا قبلكم ولَّوا وقد هُزِمُوا
باعوا الحروفَ لشيطانٍ يضاجعُها	لينجبَ العقمَ يَقْري قلبهُ النَدمُ
كرامةُ الفنِّ يافنانُ أين مضتْ	يامَنْ بكلِّ همومِ الخلْقِ تزْدحمُ.(٤).

ولأن الشاعر حوّل القضيّة إلى مسألة "كرامة" يؤسس عليها دور الشاعر في المجتمع، ودورالكلمة في التغيير؛ فإنه يرفض التكالب على الرياء، ويرى أن إمارة الشعر أكبر من الوقوف على أبواب المعتوهين والموتى، بل إنه يذهب إلى أن"التصعْلُكَ " الحقيقي – نسبةً إلى الشعراء الصعاليك؛ هو إمارة الشعر الحقيقية، لأن الصعاليك – وإمامهم عروة – كانوا من أنقى الأصوات، ومن أصفى الأقوال،

---

(١) قصيدة الموت على باب الحب المفقود، أزهار من حديقة المنفى ، ص٢٦.

(٢)السابق، ص ٢٨. (٣)قصيدة:رياهأين أنا؟، تموت العصافير ولكن تبوح، ص٥٩.

(٤)السابق، الصفحة نفسها.

وكانوا يقسمون اجسادهم للجائعين وأبناء السبيل، وكانوا يمثلون التطابق العملي بين القول والفعل، وفي المقابل فإن الشاعر يهجو من حرّفوا الكلم عن مواضعه، وقالوا بغير الحقيقة من أجل مغانم رخيصة، وصنعوا أصنامًا يعبدونها من دون الله نظير مكافأةٍ تافهةٍ من ساقط العيش:

إمارةُ الشعرِ ليستْ في تكالبنا   على الرِّياء لمعتوه له خـــدمُ
زُلفى إليه فهلْ نرضى لعزتّنا   أن تستقرَّ على أعلامها الـرِّقمُ ؟
ليس التصعلكُ لقطّاعين تنطقهُ   تُلقى عليك ثيابُ الوحلِ والغُمَمُ
هو الإمارةُ لو أنصفتَ ياقلمي   هو الصفاءُ الذى يَسمُو به الفهـمُ
هو التزاوجُ بينَ القولِ نبدعهُ   وبين فعلٍ لهُ في عُمْرنـــا حُرَمُ
من تلعنون ؟؟العنوا من حَرَّفُوا الكلِمَ
مِن أجلِ جاهٍ رخيـصٍ زفّـــهُ عَدَمُ
هم يصنعون من التيجان آلهةً   ويسجـدون لضـالٍ إنّـه صَنَمُ
من لحمهم قدّمُو القربانَ وَاقتنعُوا
بساقطِ العيش مُذْجافتهم النِّعمُ..(١).

وهذه الجملة على تجّار "الكلمة"، تحمل ضمنًا اعتراف الشاعر بدورها الخطير في التغيير بعد التعبير، وإذا كنا نراه يبدى في أحيان كثيرة إحساسًا متشائمًا بعدم جدواها، وبعدم قدرتها على التغيير أو التأثير في واقعه المتردى، إلا إنه رغمًا عنه، يفاجئنا من حين إلى آخر بالحديث عن حبّه للكلمة، الكلمة الخضراء الوارفة النديّة الظليلة، الكلمة الطاهرة النقيّة الأطهر من بِلّور الفجر، الكلمة الجسورالتي تُباغت أوكار الليل:

"وعشقتُ الكلمة شجراً..أفياءً ..ونداوةَ ظلٍّ..
وعشقتُ الكلمةَ جُلبابًا..أطهرُ من بلّورِ الفجر..
تدهَمُ بجسارةِ أنفاسي أوكارالليل.." (٢).

ولكن هذا العشق يتبدّد فجأة - أيضا - على صخرة الواقع المرير، الذي يحارب الكلمة ويطاردها ويحاصرها، ويعود الشاعر من جديد ليشكّك في قدرة الكلمة علي إشباع الفقراء أو الجائعين، ويتمنى لو صارت الكلمةُ خبزاً ورداءً وكفنًا، إنها حالة من التشاؤم المرير تجاه جدوى الكلمة، ولكن إلحاحه عليها، يؤكد ضمنًا،

---

(١) السابق، ص٦٠.   (٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٧.

وبما لايدع مجالاً للشك أنه مؤمنٌ بدورها في التغيير، وأنها من أولياته:

"لكن الكلمة ياأبتاه تُعذَّبُ في منفى الأحزان ..

يتداولها البسطاء..

يتعاطاها الفقراء..ولاتشبعُ أحدا

ياليت الكلمة تصبحُ خبزاً ورداء..

بل كفنًا..فأنا لا أملكُ ثمن الكفين المطلوب..

وأفضِّلُ أن أوضع فى ثوب مرقوع..

لايطمعُ فيه الحفّار..." (١).

وعندما يقف الشاعر على قبر "البارودي"، أو يتحدث عن مصرع "المتنبي"، فإن تساؤلاته وأحاديثه تدورحول "الكلمة"، الكلمة الأمانة، والكلمة الخيانة، مما يؤكد على انشغال شاعرنا بدور الكلمة، وإيمانه بأهميتها في التغيير، رغمًا عن كل سُحُب التشاؤم والإحساس بعدم جدواها فهو مثلاً يرى "البارودي" ضحيةً لمن خانوا الكلمة، فاستعدوا عليه الغاصبين، بينما كان شعره يسعى ليرفع منزلة "الكلمة الأمانة" :

"السيف خان أم الكلام ؟

من زلّ فاستعدي عليك الغاصبين الجاثمين..

في ذلك اليوم المعج..

وكان صوتُكَ صاعداً فوقَ الدرج

يستحضرُ المعنى الفريدَ..منمقًا من كلِّ فج

ليؤمَّ شعرَ العصرِ فى محرابه

وليرفعَ الكلماتِ منزلةً فلا تهوى إلى جُبِّ التهافت.."(٢) .

ويظلّ جميل، يتخذ من "الكلمة" نغمًا يعزف عليه ليطابق بين "الكلمة الأمانة" و"الكلمة الخيانة"، وليكشف الدور الرائد والبطولي للبارودي" بالشعر لم تخن الحروف" "يافارس الشعر المناضل". في الوقت الذي تحولت فيه الكلمة على يد غيره إلى جاريةٍ تُغنّى فى بلاط الأمراء التافهين، وصارت فيه الضادقذية

---

(١) السابق، ص٨٨.

(٢) ابتسامة فى زمن البكاء، ص٣٧.

العينين، وصار العصر يغصُّ بأشعار فرسان الخنوع، أوصار الشاعرالأفاق فارس عصره:

"الضجَّة الرعناء ترفَعُهُ ليصبحَ خادمًا وملازمًا ،

ببلاط (هارون الرشيد) . . " (١).

ولا أدرى سرّ إقحام الرشيد هنا، ووضعه فى صورة الحاكم الذي يفرغ لأشعار المنافقين والأفاقين، بينما تاريخ الرجل الحقيقي، كما أوردتها المصادر التاريخية، يمثّل صورة احاكم الجاد الظافرالذي ليس لديه وقت للترف والتسلية، وكان يجاهد عامًا، ويحج عامًا، ويبكي بكاءً مريرًا عندما يعظه أحد الصالحين خوفًا من ربّه ومن يوم لقائه، ولعل شاعرنا تأثر بما هو شائع عن "هارون الرشيد" في "ألف ليلة وليلة"، وهي ليست تاريخًا بحال، فضلاً عن الملابسات التي دارت حول تأليفها، ومادخلها من هوىً شعوبي وغايات أخرى لامجال هنا للخوض فيها.

ويبدو الأمر مشابهًا فى موقف الشاعرمع"المتنبى" حيث يراه في بداية الأمر جبانًا هاربًا يقول مالايفعل، بينماحقائق التاريخ، تفصّل ذلك على نحوٍ آخر، يختلف عما تصوّره الشاعر، فالمتنبي شاعر له تصوّر، ولديه طموح، وكان إلى جانب هذا فارسًا حقيقيًا حارب إلى جانب "سيف الدولة"، ودفع ثمن دمه شجاعته في آخر حياته، وكان هروبه من كافور أمرًا طبيعيًا، فلا يعقل أن يجلس في داره ينتظر الموت أو الحبس أو تحديد الإقامة. يقول جميل في مطلع قصيدته"وأسدل الستار على مصرع المتنبي"؛ مشيرًا إلى هروبه وأنين الكلمات نتيجة لجبنه:

"ولكزتَ جوادَك مضطربًا

فانطلقَ كأجنحة الريِّح

وذبحتَ قصائدَك الغرَّاء

وفرشتَ الأبياتَ بُساطًا وهربتَ عليه

فتناهتْ أصداءُ الكلماتِ يئنُّ بها النبضُ المسفوح..

يضجُّ بها الصوتُ المبحوح

صلصلةُ الأسياف وراءك تلعنُ رعديداً لم يصْمد..

....

رأوك تفرُّ ..تدوسُ على صدق الكلمة"

---

(١) السابق، ص٤٢.

ثم يهجوه ، هجاءً مريراً :

"هل ضاع إهابك ولبست إهاب الجبناء
لتعيش على ظهر الكوكب بين الأحياء
وتظل أمير الشعراء ؟ " (١).

ويلحّ "جميل" في ثنايا القصيدة على جبن "المتنبي" - "لكنك في المعمعة هربت"، ولكنه يستعيده مرّة أخرى شجاعًا يقاتل حتى الموت "فلكزت جوادك، عدتَ، خجلتَ، وأنت ترى الأشعار تمرُّ كقتلى دون قتال . . ورجعتَ تقاتلُ، تلقى قدرك . . . . واستعادة "المتنبي" الشجاع الصادق الذي يقول مايفعل، بعد أن قدم شاعرنا الصورة الأخرى تبدو عمليةً شاقةً ومرهقةً للقارىء الذي رسخ في ذهنه وتصوّره جبن المتنبي وكذبه فيما يقول .

صحيح أن "جميلاً"، تحدث كثيراً بعدئذ عن صدق المتنبي، وقارن بينه وبين شعراء عصرنا الذين يبيعون الشعر رخيصًا في سوق عكاظ، ويمتدحون أمير القصر، ويقتتلون، ويفترقون، ويختصمون، ويبيعون القول لصوصًا ، ولكن الصورة الأولي القاسية، تربض في ذهن القارىء، وتشوه صورة الشاعر الذى ملأ الدنيا وشغل الناس .

وعمومًا فإن الكلمة في حالات المدّ والجزر تظل رمزاً لغويًا مهمًا وحديثًا سيّالاً عبر قصائد "جميل عبد الرحمن"، تحمل رغبته الملحّة في تغيير الواقع، ونقله إلى مستوى أفضل وأكرم، أيًا كانت الصورة التي جاءت من خلالها ، وأيا كان الشكل الذي بدت فيه .

-5-

لعل "جميل" أكثر زملائه استدعاءً للرمز التاريخي في أزمانه المختلفة بدءًا من أول الخليقة والتاريخ المصري القديم، حتى التاريخ المصري الحديث، مروراً بالجاهلية والإسلام، وماحملة الخيال من رموز أسطورية عربية وأجنبية، إن قارىء شعره يرى كمًّا هائلاً من الرموز التي تحمل رؤى شعرية، قد يوفق في بعضها ، وقد يبدو بعضها غريبًا وبعيداً عن توصيل الرؤية وتحقيق التفاعل معها .

هناك مثلاً، قابيل شقيق هابيل "ونوح، ويوسف، وزليخة، وموسى، ويحيى،

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٤٥، ومابعده.

وسالومي، ويهوذا، وهناك أيضاً من التاريخ المصري القديم: ملكة إخميم، وتحتمس، ورمسيس ورع، وآمون، وآتوم، ومين، وإيخو، والهكسوس، . . . إلخ.

وهناك كذلك من التاريخ العربي القديم: الزير سالم، والبسوس، وجساس، وهجرس، وزرقاء اليمامة، وزنوبيا، والزباء، وتأبط شراً . . ، وهناك في التاريخ الإسلامي: عام الردة وعام الرمادة، وأبوذر، وصفين، وهارون الرشيد، والمتنبي، وابن لقمان، ولويس التاسع، . . . وهناك من رموز الخيال الأسطوري: شهرزاد، والسندباد، وهيدز . . . إلخ.

وهذه الرموز لاتشكّل إحصاءً لما يضمه شعر "جميل" . . ولكنها نماذج تمثّل للكمّ الهائل الذي يستدعيه في ثنايا شعره، وينطلق به للتعبير عن رؤيته وأفكاره، ولانستطيع أن نتوقف عند كل هذه الرموز، ولكننا نكتفي ببعض النماذج لنرى مدى توفيق الشاعر في التعامل معها.

وبصفة عامة، فإن الرموز التي يستدعيها الشاعر تدور في دائرة التعبير عن الهمّ الوطني القومي، سعياً لاستنهاض الهمم، وبعثاً لروح المقاومة والصلابة والصمود وسط طوفان التردّي والسلبية والانهزام.

وقد وُفّق الشاعر في استدعاء رموز عديدة لتحمل الرؤية الشعرية في توازن فنّي معقول، يمنح القارئ المتعة ويحرّك ذهنه لاستيعاب الحدث والفكرة شعورياً ووجدانيا.

ولعل قصيدته "رسالة إلى أبي ذرّ الغفاري" من أفضل القصائد في هذا السياق، فأبوذر - رضي الله عنه - يمثّل نموذج الباحث عن الحق، لايثنيه ترهيب ولايقعده ترغيب، وهو في كل الأحوال يمثّل وجه الصدق الذي لايماري ولايُخاتل.

والجديد في القصيدة أن الشاعر يقدّمُ أباذرّ صورةً إسلامية صافية، دون أن يعبث بها، كما فعل الشعراء اليساريون، الذين جعلوا أباذرّ يرفع راية المنجل والمطرقة، ويغدو ماركسياً أكثر من الماركسيّين،

ثم أخذوا منه الجانب الذى يبحث عن العدل في مجال المال فحسب، ونسوا الجوانب الأخرى التي تربطهُ بعقيدة التوحيد ونبي الإسلام صلى الله عليه وسلم، وتشريعات القرآن الكريم.

إن شاعرنا يقدم أباذرّ من خلال صورته المتكاملة، بوصفه صحابيا جليلاجاء من نسيج رسالة شاملة ومتكاملة، تعمّ البشر والحياة بمنهجها وتشريعاتها، ولذا فإن

الشاعر يراه نموذجًا صالحًا للاستدعاء كي يحتذيه المعاصرون فى الدفاع عن الحق، وقول الصدق :

"ذرّت صحراءُ التيه على وجهِ الضالين

غبارَ الزّمن المسعور..

فاسترجعنا في لحظاتِ الحسرة..بعضَ ملامح

وجه الصدق.."

ويؤكد هذا المعنى مرّة أخرى، بأنّ الحاجة إلى أبي ذرّ ماسّة فى أيامنا الصعبة، وبخاصة أن النّبيّ صلى الله عليه وسلم قد شهد له بالصدق والإخلاص:

"فما أحوج أيّامي المنتحرة بالإفك المجنون إليك..

يامن ناداك الصادق يوما..

ماحملت سدي الغبراء..

وأظلّت تلك الخضراء

أصدق من لهجتك ومنك.." (١).

ويسترسل الشاعر في تعديد صفات أبى ذر ومواقفه التاريخية ويربط بينها وبين واقعنا المعاصر، بصورة أو أخرى، ولكنه ينزلق أحيانا إلى بعض المواقف التي لايسوّغها مسوّغ، وتدل على نقص المعلومات أو عدم الوعي بآداب التناول لبعض الشخصيات التاريخية الإسلامية، فقد وصف "معاوية بن أبي سفيان"- رضى الله عنه - بالمأفون، وهو وصف لايليق بصحابي كان من كتّاب الوحي، مهما كان الخلاف حول صراعه مع عليّ - رضى الله عنه - أو مع غيره من الصحابة والمسلمين.

كذلك فأن توجيه اللعنات إلى قصر معاوية وإطلاق الأوصاف الذميمة عليه، بما يوحى بانسحابها على معاوية نفسه تدخل فى السياق ذاته أيضا :

"ياقصر معاوية الشامخ..

ملعون هذا المتلاف

مرجوم بدموع الفقراء.." (٢).

وإذا كان الشاعر قد استثمر رسالته إلى أبى ذر استثماراً فنيًا جيّداً، فإنه يبدو لى، قد أخفق فى عملية الاستثمار الفني هذه، عندما استدعى بعض الرموز

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٨٥ ومابعدها .

(٢) السابق ، ٩٠/٩١.

التي تحدثنا عن الصراع العربي/ العربي، دون أن ينبّه، أو تحمل رؤيته رفضًا قويًا أو استنكاراً شديداً لمحنة الاقتتال بين الأشقاء، بل إنه يحاول أن يناصر فريقًا على فريقٍ من خلال تصورّ يعتقد بأن الطرف الذى يناصره يمثل الإيجابية المطلوبة في زمننا وعصرنا، ولعل شخصية الزير سالم، وشخصية الزبّاء من خير الأمثلة فى هذا السياق، فالزير سالم في قصيدته "الزير سالم" يبحث عن شاطىء "يتحرك بفكرة الثأر التي تشفى الغليل وفقًا لمفهوم اجتماعى متأصل وموروث :

"طلبتُ رأسه..

لتسكن العظامُ في قبورها..

وتهجعَ الجماجم التي تُطاردُ العيون فى المنام

ويعرفُ الأناس بَعْدَها الهدوءَ والأمان ..والسلام " (١) .

والزباء فى قصيدته (وصية الزباء الأخيرة)، تسعى للأخذ بثأر عمها الذي قتله "جذيمة الأبرش" – فتنتهز فرصة قدوم جذيمة لطلب زواجها، وتأمر جواريها بأن يكتّفْنَهُ بنطع ويجلسنه وتكشف له عورتها، ثم أخذت في تقطيع عروقه، ويظل الدم يشخب منه حتى مات، ولكن "عمرو بن عدي" ابن أخيه يدبر مكيدة للأخذ بثأر عمه، ويتقرب إلى "الزباء"، سعيًا لقتلها، وعندما يُحكِم خطّته تمصّ خاتمها المسموم لتموت بيدها لابيد عمرو تطبيقًا لمقولتها المشهورة : "بيدى لابيدك ياعمرو ولابيد العبد" :

"بيدى أشربُ السمَّ لابيديْك ،

ولابيد العبد هذا المكير الذى جَدَع الأنف ،

حتى تحين المواجهةُ الحاسمةُ .." (٢).

وإذا كان شاعرنا يحاول أن يلفتنا إلى ضرورة المبادأة والمبادرة بالبحث عن الحق الضائع، والثأر القديم، من خلال الصراع العربي/ العربي، فقد كنّا نأمل أن يفرد أشرعته بحثًا عن رموز أكثر غنى وإفادة وفنًا .

لقد أسرف الشاعر على نفسه وعلينا حين أصرّ مثلاً أن يصوّر مشهد الإغراء الذى مثلته "الزباء" وهى تقطع أوردة "جذيمة الأبرش" لتقتله، حيث وصف عورتها وصفًا دقيقًا نقله من الإغراء إلى الفجاجة والقبح، بل إنه أوردَ على لسان الزباء

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء ، ص٥ .

(٢) السابق ،ص ٩٨ .

انها تستعمل الموسى فى إزالة شعرها الزائد، وهو مالا عهد للمرأة به، أولا تستعمله أصلاً، فجاء المشهد غريبًا ومزيفًا، فضلاً عن كونه بدا مقحمًا لغير ضرورة فنية :

[كشفتُ له عَورَتي

والنباتُ الكثيفُ المغطّى لها فاشيًا كَسَوادِ الحداد..

ليس عن قلّةٍ فى المواسي ولاندرةٍ فى الأواس

ولكنّه الحزنُ أعوادُ لبلابةٍ تتسلّقُ فى ردَهَاتِ الصقيع بقلبي الشريد..

أنت صرت رهينَ غبائك ياسيّدى الهمجي ..

فلمن تَحْلَق الموسى هذا النبات، هذه الشعيرات، هذا الزغب.."

ألقاتل عمّي الذي جَعَلَ اليتم في مِعْصَمي كسوار الحديد؟] (١).

ومهما يكن من أمر، فإن الرمز التاريخي، قد حمل رؤية الشاعر، ونهض بها في جوانب عديدة، تعوّض الكثير من السلبيات التي بدت فى استدعاء بعض الرموز، أو غرابتها وبعدها عن ذهن القارىء العادى (٢).

-6-

التضمين من الخصائص الفنية التي تميّز شعر جيل السبعينيات، وقد يصل فى بعض أطواره إلى التناص، حيث يمتزج النصّ الغيري بالنص الشعري، لدرجة أن يصير النصان نسيجًا واحداً، يسقط الثاني بدون الأول، وجميل عبد الرحمن، أكثر من التضمين الأدبي بصورة توازي إكثاره من الرمز التاريخي، ممّا يَدُل على سعة اطلاعه، وتنوّع ثقافته.

والتضمين عند"جميل" يشمل أنواعًا كثيرة، منها القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، والأمثال، والأقوال المأثورة عن بعض الشخصيات الواردة رمزاً أو سيرة.

وفى مراثيه بصفة خاصة، يضمّن النصّ أسماء مؤلفات المرثي الشعرية والنثرية، كما فعل بوضوح مع صلاح عبد الصبور مثلاً.

---

(١) السابق ، ص١٠٤.

(٢) انظر مثلاً :ابتسامات فى زمن الدموع، ص ١٤٠، حيث أورد بعض الرموز اليونانية القديمة مثل: أوليس وكاليبو ...

وقد يرتقي التضمين إلى التناص، وذلك عندما يستخدم الآيات القرآنية على وجه التحديد، فهو لايقتبس الآية اقتباساً مباشراً، بقدر مايأخذ منها المعنى الذي يشير إليها، ويدخله في نسيج النصّ، يصبح جزءاً رئيسًا لايمكن الاستغناء. وقد ورد التناص في مواضع عديدة، منها

قوله: "فالليل الحالك كم عسعس" (١). المأخوذ من قول الله تعالى : "والليل إذا عسعس" (٢) . ومنها قوله:

"وأنا لست (يوسف) لكنني عاجز عن مجاراة حسنك،
سيان

عندي تقدّين مني قميص البراءة..من دُبُرٍ هاربٍ منك،
أو قُبُلٍ..مُعرِضٍ عنك ، لاترجميني بذنبي" (٣).

وهو مأخوذ من قوله تعالى: "قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي، وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا، إن كان قميصُهُ قُدَّ من قُبُلٍ فصدقتْ وهُوَ من الكاذبين، وإن كانَ قميصُهُ قُدَّ من دُبُرٍ فكَذَبتْ وهُو مِنَ الصَّادقين، فلمّا رأى قميصَهُ قُدَّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدكن، إن كَيدكُنَّ عظيمٌ" (٤) .

ومنها قوله :

"وأسير أسائل عن (نوح) في غابة الليل.
يصنع للغارقين سفينة حب..تعيد
الحياة لشط بعيد المزارْ " (٥).

وهو مأخوذ من قوله تعالى: "واصْنَعَ الفُلْك بأعيننا وَوَحْيِنا، ولاتخاطبني في الذين ظَلَمُوا إنهُمْ مُغرقون " (٦) .

وقد يبقى التضمين مجرد اقتباس عادي كقوله: "يخلع بالدّوى (فؤاد أم موسى) "، وهو مأخوذ من قوله تعالى:" وأصبح فؤاد أم موسى فارغًا إن

---

(١) أزهار من حديقة المنفي،ص٢٠.

(٢) سورة التكوير : ١٧.

(٣) أزهار من حديقة المنفي، ص٣١ .

(٤) سورة يوسف: ٢٦-٢٨.

(٥) أزهار من حديقة المنفي ، ص٩٨ .

(٦) سورة هود : ٣٧.

كادت لتبدى به، لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين" (١).

أما الحديث الشريف، فلا نجد له حضوراً كبيراً، ويكتفى الشاعر باقتباسه كما فعل في رسالة إلى أبي ذر، حيث يشير إلى حديثين شريفين للرسول صلى الله عليه وسلم أحدهما الحديث الشريف حول أب ذر الذي يمشي وحده ويموت وحده، ويبعث وحده، (٢).

بيد أن تضمينه بالشعر يبدو له الحضور الأكبر، وبخاصة للشعراء القدامي، وهو في معظم صوره يظل مجرد اقتباس يمكن فصله عن السياق، مثل قوله:

"أناجيك فيَّ يرفّ بقلبي صوت صديقي القديم :

وَدَّعْتُها لفراقٍ فاشتكتْ كَبِدِي إذْ شبكت يدها من لوعةٍ بيدي

فكانَ أوَّلُ عهدِ العينِ يومَ نأتْ بالدمعِ آخر عهدِ القلبِ بالجَلَدِ

جسَّ الطبيبُ يدي جهلاً فقلتُ له إنَّ المحبةَ في قلبي فخلِّ يَدي" (٣).

والأبيات المقتبسة للشاعر "ديك الجن الحمصي"، وعلى هذا النحو يقتبس أبياتا وأنصاف أبيات من البارودي، والمتنبي، وأمل دنقل وغيرهم (٤).

ونادراً ما يرتقي التضمين بالشعر إلى التناص، حيث يصوغ بعض أبيات الشعر القديم من خلال رؤيته المعاصرة، كما في قوله:

"جنت الأيدي شوك العدم..

جرح الندم الندم اليقظان..

وأمرتهمو أمري لكن ماعرفوا النصحَ بمنعطفِ الرؤيا..

إلا في ضحوةِ يومي المفجوع المصروع... " (٥).

وهو مأخوذ من قول الشاعر القديم:

أمرتهم أمري بمنعرجِ اللِّوى فلم يستبينواْ الرُّشْدَ إلاضُحَى الغَدِ.

وبالنسبة للأمثال، فقد رأينا من قبل القول الذي صار مثلاً على لسان "الزباء" وهي تتعرض للخطر: "بيدي لابيدك ياعمرو ولابيد العبد"، ويكاد يكون هذا المثل هو الوحيد على امتداد أشعار جميل عبد الرحمن كلها (٦).

---

(١) سورة القصص : ١٠.   (٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص٩١-٩٢.

(٣) تموت العصافير، لكن تبوح، ص١٤   (٤) انظر مثلاً : ابتسامة في زمن الدموع، ص٤، ٤٥، ٨، ١٠، ٢٧

(٥) تموت العصافير، لكن تبوح ، ص٤٥.   (٦) ابتسامة في زمن البكاء و ٩٨.

أما الأقوال، فحظها قليل أيضًا، في مجال التضمين، ولاتلعب دوراً فنيًا كبيراً بحكم ندرتها، وقد ورد معظمها في قصيدة "رسالة إلى أبي ذر" (١).

وبعد :

فإن "شعر جميل عبد الرحمن" ، يعبّر عن رؤية مشتركة لجيل السبعينيات، الذي أهمّته قضية الوطن والأمة، قبل همومه الخاصة والشخصية، وراح يجتهد في ذلك التعبير بما أوتي من قدرة فنيّة تمثلت في ذلك التنويع الخصب والمثمر في الشكل الفني، مابين التزام بالتقاليد الموروثة، وتطوّر مقبول صنعته طبيعة العصر والتراكمات المعرفية دون إخلال بالثوابت والأساسيات.

لقد جاء شعر جميل أغنية طويلة تشهق بدموع الوطن وتنوح على مافقده، وتترجم بصدق وإخلاص مايعتمل في داخله من أحلام وآمال وطموحات.

***

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٨ ومابعدها.

٣

حديث الوردة .. حديث النار

" النار بأ عراقي مستعره
أ وردتي الثلجيةصارت ورده
أ هداب الليل أراها تتفتح
عن أكمام الصبح الممتده "
حسين علي محمد

- 1

"حسين على محمد" (١٩٥٠-٠٠) ، واحدٌ من أهم شعراء السبعينيات، الذين حملوا رؤية صافية نقيّة، تنبع من فهم واعٍ لهويّة الأمّة وشخصيتها، وتحرّكوا من خلال تصوّرٍ واثق يؤمن بقيمة الفنّ ووظيفته في مخاطبة المشاعر والأفئدة، وتجييش العواطف والأحاسيس بما يجعل المتلقّى، قارئًا أو مستمعًا، شريكًا في العمل الفني بالاستجابة والتفاعل، وليس مجرد مشاهد لايفهم أو لايدرى مايقُال أو يُتلى أو يُقرأ.

إن "حسين على محمد" شاعرٌ ينتمي إلى الرّيف المصري، وقد ظل وفيًا لهذا الريف منذ مولده وحتى اليوم، يعيش مع أهله وناسه، همومهم وآمالهم، دون استعلاء عليهم أو تنكّرٍ لهم، فهو واحد منهم يغنّي أناشيدهم ويُنشد أغانيهم، دون أن تستهويه أضواء العاصمة، أو تخلعه من جذوره، أو تجعله يبيع هويتّه في سوق الرقّ الفكري، الذي يشتري الباحثين عن الشهرة بأبخس الأثمان، وأرخص القيم.

ظل "حسين "في بلدته الصغيرة "ديرب نجم" بمحافظة الشرقية، يقرأ ويدرس ويعمل ويقرض الشعر، حتى استطاع بموهبته وخبرته ومثابرته أن يفرض أدبه وإنتاجه على معظم الصحف والدوريات التي تصدر في العاصمة، وبقية العواصم العربية، وأن يكون واحداً من شعراء زماننا الذين يقدّمون شعراً عذبًا وجميلاً، يذهب بطعم الحصرم الذى نتجرّعه - بالقوة والإرهاب - عبر الوسائط الإعلامية والأدبية، لنفرٍ من الطغاة الذين ظنوا السخفَ الذي يقولونه أويكتبونه شعراً وأدبًا، وذهبت بهم الصلافة والغرور إلى الحدّ الذي تصوّروا معه أنهم أتوا بمالم يأتِ به الأوائل، وأنهم أحدثوا تطوراً غير مسبوقٍ وَصَلَ بالشّعر العربى إلى ذروةٍ لم يصل إليها أحد من الغابرين! وهيهات أن يكون هذا الأمر صحيحًا، إذْ لوكان كذلك، ماأعرض عن كلامهم الناس، ولاوقفوا منه موقف "الأطرش في الزفة"، ولكن الآلة الإعلامية

الرهيبة تعمل على قلب الحقائق، وتوهم بالباطل بما لا أساس له فى الواقع.

على كلٍّ ، فإن "حسين" قد نمّى موهبته الشعرية من خلال دراسته النظامية التي وصلت به إلى الحصول على درجة الدكتوراه (عام١٩٩٠) ، وإن كنت أرى أن ثقافته الحقيقية قد نمت وتبلورت من خلال قراءاته ومتابعاته الأدبية والثقافية خارج "الدرس النظامي" ، فالتثقيف الذاتى - فيما أعلم - كان وراء ذلك الوعي العميق الذى يظهر عبر قصائده وأشعاره، بأبعاد التراث الإسلامي الناصع، والواقع الراهن. بملامحه المأساوية المتردية، والحلم الجميل بمستقبل أفضل من خلال تتبع مايجري فى الدنيا ، ولدى الآخرين من مميزات التفوق والقوة والبناء.

نحن إذن أمام شاعر يملك نضج الرؤية الحضارية على المستوى الفكري، حيث يلتقي الماضى والحاضر والمستقبل فى وجدانه وعقله وخياله، وهو بهذا يستطيع إذا أنشد أن يقدِّمَ لنا شعراً ذا قيمة، وذا أصالة أيضا ، فضلاً عن "الكم" الكبير الذى نشره وكتبه من القصائد والمسرحيات.

نشر "حسين علي محمد" مجموعةً من الدواوين أو المجموعات، بعضها بالجهد الذاتي (بطريقة الماستر) ، وبعضها عبر أجهزة النشر الحكومية، وأيضا ، فإن لديه أكثر من مسرحية ومجموعة لم تنشر ، وإن كان قد نشر بعض قصائدها فى صحف ودوريات محلية وعربية متعدّدة. ومن المجموعات التي نشرها بجهده الذاتي "السقوط فى الليل" عام ١٩٧٧م، وساعده فى نشرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيضا نشر بجهده الذاتى مجموعته "أوراق من عام الرمادة" عام ١٩٨٠م ضمن دورية "أصوات" التي كان يصدرها فى الشرقية مع فريق من زملائه الشعراء والفنانين التشكيليين، وهى أسبق من الدورية الأخرى التي صدرت بالاسم نفسه بوساطة فريق آخر في القاهرة.

وضمن سلسلة كتاب "المواهب" التي كان يصدرها قطاع الآداب بوزارة الثقافة نشر الشاعر ديوانه "شجرة الحلم" بمقدمة للدكتور علي عشري زايد، عام ١٩٨٠.

ومن المجموعات الأخرى المخطوطة التي لم تنشر بعد : "الرجل الذي قال" ، و"الحاجز الرمادي" .

وإلى جانب ذلك فهناك بعض الدراسات الأدبية التى نشرها الشاعر مثل "البطل فى المسرح الشعري المعاصر"، وصدر فى القاهرة عام ١٩٩١م ،

و"القرآن. ونظرية الفن"، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٩٢، ومازال الشاعر ينشد شعراً ويكتب دراساته، ومقالاته التى تدلّ على أصالة وعيه العميق.

- 2 -

من يقرأ شعر "حسين علي محمد"، يستشعر أنه بإزاء شاعر له شخصيته المتفرّدة فى الأداء الفنّي والرؤية الشعرية، صحيح أننا نستشعر ملامح التقليد فى البدايات - وهذا أمر طبيعي - ولكن مرحلة النضج قدّمتْ لنا شاعراً يمتلك الأداة التي يستخدمها بتميز ليعبّر من خلالها عن رؤيته الصافية وحلمه المتميز.

فى البداية بدا الشاعر معجبًا بمجموعة من شعراء التجديد المعاصرين أمثال بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وقد رثى السيّاب عند وفاته بقصيدة جيّدة، ولكن تأثره الواضح ارتبط بالشاعر صلاح عبد الصبور، ولعل ذلك يرجع إلى شهرة الأخير فى مطلع حياة حسين الشعرية، وإلحاح أجهزة الإعلام آنئذ على شعره وأخباره، ومن ناحية أخرى، فلعل العامل الجغرافي كان من وراء هذا التأثر، حيث ينتمي الشاعران إلى محافظة واحدة، هى محافظة الشرقية؛ ولعل أبرز نماذج التأثر تبدو فى قصيدة حسين التي عنوانها "أربع صفحات من مذكرات أبى فراس" التى نشرها فى مجموعة "السقوط فى الليل"، ويقول فى مطلعها:

"أعودُ من بلادِ الثلجِ والضَّبَابِ والرُّؤى المهوَّمهْ
وقلبى الصغيرُ وردةٌ حمراءْ
تَنِزُّ بالدِّماءْ
أعُودْ
وليتني ماعُدْتُ ياصحابْ
فها هى الوجوهُ معتمهْ
لم تبتسمْ لعودتي .. بالحبِّ والضِّيَاءْ
وهاهُم الصغارُ فى الأركانِ نائمون ..
يحلمون أن تقومَ فوق أركانِ المدينةِ المهدَّمهْ
مدينةٌ جديدةْ
مدينةٌ سعيدةْ

لا يصدمُ الصغارَ منها منظرُ الدماء والأشلاءْ " (١)

وإذا كنّا في هذه القصيدة نستشعر صوراً عديدة تذكرنا بقصيدة "صاحب الوجه الكئيب" خاصة، فإن قصيدة حسين تقودنا بصفة أخص إلى قصيدة "صلاح عبد الصبور" الشهيرة، التي عنوانها "الخروج" وفيها يستلهم هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة، ليعبر عن تجربة شخصية مَر بها، ويقول في أحد مقاطعها :

"لومتُّ عشتُ ماأشاءُ في المدينة المنيرةْ

مدينة الصَّحْوِ الذي يَزْخَرُ بالأضواءُ

مدينةَ الرؤى التي تشربُ ضوءا

هل أنتِ وهمٌ واهمٍ تقطَّعَتْ به السُّبُلْ؟

أم أنتِ حَقّ ؟

أم أنتِ حَقّ ؟ " (٢)

ولسنا هنا في مجال المقارنة والتقويم بين الشاعرين، ولكننا نشير إلى بدايات الشاعر التي تكون عادة أقرب إلى التقليد والتأثر بالآخرين، منها إلى الاستقلال والذاتية الصرفة، وهو ما صنعه الشاعر فيما بعد، رؤيةً وأداةً. والحديث عن رؤية الشاعر وأبعادها يقتضي مجالاً أرحب، ولكننا نشير إليه هنا باقتضاب، لنؤكد على مايمكن تسميته "بالواقعية المثالية"، حيث ينطلق الشاعر من واقعة ليطلب المثال وفق تصورّ واضح، لا غموض فيه ولاالتباس ولا التواء.

وهذاالواقع الذي ينطلق منه: هو واقعه اليومي المعاش على المستوى الشخصي ومستوى الأمة. وإن كان مايجري للأمة ويعصف بكيانها وحضارتها وتاريخها ومستقبلها يمثل العنصر الأغلب والأعم والأكثر أهمية: قليلةٌ هي القصائد التي تنضح بالهَم الشخصي، وقليلة هي الأشعار التي تقدم لنا معالم خاصة في حياة الشاعرتشغله أو تمنعه عن التفكير في واقع الأمة ومأساتها؛ إنه شاعر يعيش لأمته، وينسى نفسه إلاّ في حالات قليلة يمكن عدّها على الأصابع، بل إنه يوظّفُ تجاربه الشخصية لتكون معبراً يصل إلى واقع الأمة أو صدى لواقع الأمة.

---

(١) السقوط في الليل، ص ٣٦.

(٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٧.

من تجاربه الشخصية القليلة التى استأثرت بهمّه الذاتي، رثاؤه لأبيه الذى فقده وهى مريثة قصيرة محكمة يبدو فيها الرضا بالقدر والتسليم بالقضاء، مع الإحساس الحاد بالفقد:

"٠٠ وهل يَسْمَعُ الشيخُ صوتَ الرياحِ
بوادى الفَنَاءْ ؟
أيا فَرَسَ الموتِ أقْبِلْ
وطِرْ بى
ودَعْهُ هنا نائمًا مُسْترِيحًا
وألقِ عليهِ الرِّداءْ".

وبصفة عامة فإن التجارب الذاتية تدور غالبًا حول الرثاء للأحبة والأصدقاء والشعراء الذين ارتبط بهم عاطفيًا وفنيًا، ومن خلالها يبث شجنه، ويومىء ضمنًا إلى الهمّ العام الذى يؤرقه ويضنيه، والذى ينفرد بالساحة الشعرية للشاعر، ويفرض ملامحه عليها وعليه أيضا، كما نرى فى قصيدته "الحصار يليق بالشاعر" حيث يصير الشاعر "مجرد فرضٍ فى ذاكرة الطين"! :

" فى الشارعِ يقفُ السِّمسارْ
فى النافذةِ المخبرُ
فى الذاكرةِ بقايا النارْ
كيف تخاطِبُكَ الأشجارْ
تسترقُكَ الأحجارْ
يارَجُلَ الأقدارْ
- أنت مُجرَّدُ فَرضٍ فى ذاكرةِ الطينِ
وقبرُك محفورٌ فى الأشعارْ ".

ولعل هذه القصيدة القصيرة تجمع عناصر رؤيته فى ذلك الصراع غير المتكافىء بينه وبين قوى الشرّ العاتية المتمثلة فى "السِّمْسار" رمز الانتهازية والميكافيللية والكسب بلا تعب، والمخبر، رمز السلطة والحصار والملاحقة، ونتيجة الصراع واضحة سلفًا، حيث إنها محسومة لصالح الجبهة التى يقودها السمسار والمخبر، . أما الشاعر "رجل الأقدار" فمصيره إلى القبر، وبالرغم من أن القصيدة

تومىء إلى ملامح المقاومة والوقوف ضد التيار من خلال "بقايا النار" و"الأشجار" - وسنرى فيما بعد دلالة النارعلى صورة المقاومة والتطهير والأمل - فإن "الأحجار" بكل ماترمز إليه من صلادة وقسوة وفقدان للإحساس تعطي ملمحًا مأساويًا يكرّس الهزيمة والموت !! مما يعني واقعية الشاعر ومثاليته في آن واحد.

وللإنصاف، فإن الشاعر على مدى تجربته الشعرية، كان الأمل يومض فى أشعاره بالرغم من قتامة الواقع المحيط، والذي يبتدى عبر تفاصيل الحياة اليومية والأحداث السياسية والاجتماعية، وظل يحلم بهذا الأمل إلى عهد قريب، ولكنه فيما يبدو، وصل مؤخراً إلى درجة الاقتناع باليأس وعدم الجدوى، لأنه يرى ماحوله ينبىء عن الهزيمة، ويتحدث عن الموت. ولابأس أن نورد نموذجًا للأمل الذى كان يداعب خيال الشاعر باستمرار طوال فترة غير قصيرة، ظلّ يحلم فيها إلى درجة اليقين بقدوم السلام والأمان:

"لن أضْربَ فى أرجاءِ الوَهْمِ الحيرانْ
ساعودُ لداري فَرِحًا
وستُفْرِحُ أطيارُ الحبِّ على نافذتي
وستشدو :
عمَّ الكونَ سلامٌ وأمانْ
عم الكونَ سلامٌ وأمانْ " (١)

وإذا كان هذا الحلم يبدو "طوباويًا" ساذجًا، ينقص ماأشرنا إليه من قبل عن "الواقعية المثالية" لدي الشاعر، فإنه فى قصائد أخرى يتشكلّ وفقًا لقانون التضحية والفداء، وهو يعلن عنه بخطابية مباشرة:

"أقفُ وأحميك من السِّفْلةِ والأوغادْ
وأقدم عمري قربانًا
حتى ترتسمَ على أوجُهِ أطفالك
بسماتُ الأعْيادْ "
ويظلُّ الشِّعْرُ رسولاً للإيمانْ
سيفًا فى الأرزاءْ

---

(١) من قصيدة هموم شاعر إشبيلية العاشق.

أنزفهُ كلَّ صباحٍ ومساءْ
من أجل بنيكِ الفقراءِ الشرفاءْ " (١)

وفى كل الأحوال، فإن الهّم العام يظل يؤرق الشاعر، ويحضر أمامه فى شتى المناسبات التي تجعله يحمل الأمة فى حنايا صدره، يهتف لها، ويغنى جراحاتها، ويأمل فيغدها الجميل، قد تحزينه هموم آنية، فتضيق أمامه جسور الأمل، وتسود الرؤية، ولكن الأمل يظل قائمًا في أكثر من صورة يجسّدها بصفة عامة إحساسه الحاد بضرورة الحركة نحو الأفضل والأنقي والأصفى.

ثمة ملمح آخر للرؤية الشعرية لدى "حسين علي محمد"، يتمثُل فى تجاوز الدائرة الوطنية والقومية إلى الدائرة الإسلامية، حيث يعانى المسلمون ألوانًا عديدة من القهر والعسف والطرد من بلادهم، وتطهيرهم منها بعد مذابح دامية بشعة ورهيبة، وغير مسبوقة في العصر الحديث. كما حدث فى "البوسنة والهرسك" مثلاً. والشاعر لاينسى فى غمْرة همومه مايجري هناك لإخوانه المسلمين، الذين تآمر عليهم أعداء الإنسانية، وأشرار الأرض، وخذلهم المسلمون وصمتوا على مايحدث لهم.

فى قصيدته "أربعة مقاطع دامية" التى يهديها إلى سراييفو المحاصرة، يوجز مأساة المسلم المعاصر، الذي تتناوبه الأرزاء، ويزري به الأعداء، ويعيش حالة بؤس وانفصام لامثيل لها في تاريخه، ولعل المقطع ا القرآني فى قوله تعالى أول سورة الروم (ألم، غُلِبت الروم، فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون) لتقديم المفارقة فى الواقع الإسلامى الراهن، وبدلاً من أن يكون الحكم هو "هزيمة الروم" (غُلبت على البناء للمجهول)، يجعل الشاعر الحكم معكوسًا (غَلَبَتْ = على البناء للمعلوم)، ويسرد ماتفعله الروم (رمز الإجرام الغربي المعاصر) بالمسلمين فى سراييفو أو البوسنة والهرسك، ويكثّف الشاعر المفارقة من خلال الإشارات التاريخية إلى الماضي حيث كان المسلمون يغلبون، وكانت جيوش محمد (صلى الله عليه وسلم) تحقق انتصاراتها فى كل مكان، وكان يستنجد بها كل مظلوم ومقهور وخائف:

"مشىَ الرُّومُ فوق جبيني هَذَا المسَاءْ
وداستْ خيولُهم بالسنابكِ وجهَ الضياءْ

---

(١)ختام قصيدة " وشم علي ذراع مصر " .

وكانَ "صهيبُ" ينادي

جيوشَ محمَّدْ

فلم تُرجعِ الريحُ حتَّى الصدى

وضَاعَ النّداءْ

وظلى تجمَّدْ

فلا الأفُقُ تعلوهُ رايةُ أحمدْ

ولا الخيلُ خَيْلى

ولا الظلُّ ظِلىَ ! "

وعلى بالرغم من اسوداد الواقع الراهن، وسوءاته، وعلى الرغم من العجز والإحباط الذي يتبدى فى مقاطع القصيدة، فإن الشاعر فى المقطع الأخير تراوده الآمال التي يراها بعيدة، ولكنه يتسا ءلُ عنها فى لهفة ولوعة وسخرية:

"هل تضحكُ الأيّامُ للوجْه الحَزينْ؟

هل تعرفُ المخدوعةُ الحسناءُ

أكثر مِنْ حَصَادِ التُرّهاتْ ؟ "

وهكذا فإنّ مأساة المسلم المعاصر، ليست قاصرةً على إقليم بعينه، ولكنها حالة عامة تشغل الشاعر فى سياق عام، يمثل محوراً مركزيًا فى بصيرة الشاعر، وإن تعددت الملامح وزوايا الرؤية.

- 3 -

ويعنينا الآن أن نتوقف لدى بعض الملامح الفنيّة التى اتسم بها شعر "حسين علي محمد" ، لأن تناول هذه الملامح كافةً، مسألة تحتاج إلى وقت طويل ومساحة أكبر لاتتفق مع غاية هذه الدراسة وهى التعريف بالشاعر فى إطار أقرب إلى التركيز والوقوف عند الأساسيات الفنيّة أو الشعرية في نتاجه.

ويمكن أن نجمل الملامح الفنية عند حسين علي محمد فى توظيف الرمز، وشكل القصيدة، ومعالجة القصة الشعرية للأطفال.

والرمز فى حالة شاعرنا يمكن أن نطرحه فى إطارين: رمز الشخصية والمكان والحدث، ورمز اللغة .

وبالنسبة لرمز الشخصية والمكان والحدث، فقد أكثر الشاعر منه، وبخاصة

الرموز التاريخية التي تضرب في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، واتخذ منها معبراً للحديث عن الهموم العامة والخاصة، وبالرمز التاريخي صار شعر الشاعر أقرب مايكون إلى إعادة صياغة التاريخ من خلال الواقع، أو صياغة الواقع من خلال التاريخ، وعموماً فإن المساحة التي يغطيها الرمز واسعة وعريضة وبخاصة في المراحل الشعرية الأولى، وأيضا المعاصرة للشاعر، إن مجرد ذكر بعض الرموز أو الإشارة إليها تتبئنا عن مدى اهتمام الشاعر واحتفاله بالرمز وسيلة مهمة ورئيسة من وسائل أدائه الفني، وإليك بعض مااستطعت رصده من الرموز:

عام الرمادة - ابن زيدون - غيلان الدمشقي - بلال بن رباح - منكر ونكير - على بن أبي طالب - ياسين وبهية - ابن الرومي - أبو فراس الحمداني - أوديب وجوكاستا - كليوباترا وأنطونيو - معركة المنصورة وأبطالها (شجر الدر - الصالح أيوب - لويس التاسع ...) - عيسى الدباغ (بطل رواية السمان والخريف لنجيب محفوظ)- جلجامش - الأعراف - إلزا - أحمد عرابي - القرامطة - الروم - سندباد -القعقاع - القليس - سجاح التميمية - صهيب الرومي - إيزابيلا وفرديناندو - قرطبة وإشبيلية - عنترة وعبلة - مجنون ليلى - الكعبة - ...الخ.

عدا الرمز الهامشي الذي يتخلل ثنايا بعض الأبيات مما يمكن أن يدخل تحت مايعرف بالتناص أو الاقتباس، وهو مايكشف عن اهتمام الشاعر بالرمز بوصفه وسيلة مثلى لديه، تنقل رؤيته الشعرية إلى المتلقي.

ومع ذلك فهناك من الرمز ما أجاد الشاعر في استخدامه، وعبّر به تعبيراً فنيًا ساطعًا، وهناك ماعبّر به تعبيراً فنيًا غير ساطع، لأسباب ترجع إلى طبيعة الرمز أو طبيعة الصياغة. وسوف نكتفي هنا بمثالين يوضحان مدى قدرة الشاعر وتوفيقه في استخدام الرمز أو العكس.

في قصيدته "أوراق من عام الرمادة" يستلهم الشاعر ماأصاب المسلمين في عهد الخليفة الراشد "عمر بن الخطاب" من قحْطٍ وجفافٍ ومحنة، ومن خلال الحدث يعبِّر الشاعر عن تجربة خاصة / عامة، حيث يشعر بالوحشة والخوف، وتتحطم أمانيه في العثور على مَنْ يؤنسه ويؤمنه، ويصرخ فلا يجد إلا الذئاب التي تعوي، وعام الرمادة، والصحاب الجوف، والليل اللدود، والدمع الذي يحفر نهره في الوجه المكدود.

يبدأ الشاعر قصيدته بمقطع يمتزج فيه الماضى والحاضر، والخاص بالعام فى إشارة ذكية وموحية بل عامرة بالإيحاءات من خلال مفردات تشير إلى الوحدة والجوع والشوق أو الأمل:

"هذا أنا

وحْدى هنا

خَلفَ الجموعْ

الجوعُ يَقْتُلُ نائتي

والشّوْقُ يعصفُ بالضلوعْ "

ثم يقلّب معانى هذا المقطع بصورة أخرى تشير ضمنًا إلى الشاعر ووظيفة الكتابة، مع إحساس رومانسي عارم يحفل بالتشاؤم والأسى:

" هذا أنا

سَقَطتْ إشاراتُ الكتابة ، والدُّموعْ

سَالتْ على وجهى ، وأوراقُ الربيع

سَقطَتْ ، تهاوتْ ، والمُنَي

ذَبُلتْ بقلبي، تَحْتَ أقدَامِ الصَّقيعْ ".

وإحساس الوحدة، أو التفرّد الذي يستشعره الشاعر، ينبىء فى المقطع التالى عن وجهين، أو وجه يمكن أن نديره فيكون خاصًا مرة، أي معبرًا عن تجربة شخصية، وعامًا مرة أخرى، أى يحتضن رؤية اجتماعية تلمّحُ إلى فجيعةٍ يعيشها المجتمع، حيث لم يبق صامداً نقيًا إلا الشاعر - وما يرمز إليه - أما الساحة التي تحولتْ إلى فيافي وقفار، فإن الذئاب هي التي تعمرها بالعواء والوحشة والوحشية أيضًا.

"مَرّ الصّحَابْ

وبَحثتُ عنهمُ في الفيافي والقفَارْ

وظللتُ أصرخُ علّنى أجدُ الجوابْ

فلم أجدْ غيرَ الذئابْ

تَعْوي، ولم أجِدِ الصّحَابْ ! "

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا قافية "الباء" ذات الجهارة والانفجار فى ختام أغلب الأشطر بوصفها قافية ذات دلالة وتناغم مع المناخ المتوحّش الذى

يستشعره فى وحدته وصموده، وصراخه أيضًا.

فى المقطع الرابع والختامى - وهو أطول المقاطع - يبدو الشاعر وكأنه يفيق من مثاليته ليجابه الواقع، الذي ينكشف عن جهامة عام الرمادة والصحاب الجوف والليل اللدود والدمع الذى يهمي، وهنا تبدو الحيرة والتخبط. فهل يرجع الشاعر عن متابعة البحث عن الطريق، ويستريح من العناء: عناء الوحدة والوحشة - أو عناء مواجهة المجتمع الذي تحول إلى ذئاب؟ أم يتابع المسيرة ويقف خلف الجموع يعرض ناقته الجائعة للخطر وضلوعه للشوق العاصف؟

"ضَلَّتْ خُطَاكْ

ياأيها المجنونُ قَدْ ضَلَّتْ خُطَاك"

انظر إلى تكرار "ضلتْ خطاك" مسبوقة فى المرّة الثانية "بقد" - وهى للتحقيق - ليؤكد على حيرته فى واقع الذئاب الذي لايرحم.

"وبحثتُ عن أثرِ الخُطا

وبحثتُ عن أثرِ الطريق

فلم تجد أثراً هناك

عامُ الرمادة، والصحابُ الجوفُ

- والليلُ اللدودُ

هواجسٌ .. والدمْعُ يَحْفرُ نهرَهُ

فى وجهِكَ المكدودِ .. هل تبغي الرُّجُوعْ ؟ "

ولكن الحيرة تبقى قائمة، والفجيعة تظل جاثمة، سواء على المستوى الشخصى أو المستوى العام، لأن الصحاب مرّوا، ولم يبق إلا الذئاب، وإن كان الشاعر يقرر أيضا أنه لم يبق فى حوزته إلا الدموع:

"لم يبق لى غَيْرُ الدُّمُوعْ

هذا أنا

وَحْدي هنا

خلفَ الجموعْ

الجوعُ يقتلُ ناقتي

والشوقُ يعصفُ بالضلوع"

وأيضا، لنا أن نتأمل هنا "قافية العين" الذي يختتم بها بعض الأشطر في

هذا المقطع، لنرى تأثيرها الموسيقي الفاجع، والذي ينبىء عن عمق الفجيعة والحسرة، وهو عمق يتساوى مع موضع خروج العين من الحلق، ودلالته الحزينة اليائسة.

لعل أوراق عام الرمادة التي قرأنا بعضها هنا؛ تنبىء عن توظيف جيد وساطع، لدلالة عام الرمادة ومعطياته في التعبير عن تجربة الشاعر تجاه لحظة حياتية أو واقع يلتحم به، ويصطلى بأحداثه وأناسه.

من ناحية أخرى فإن الشاعر يستدعي شخصية الشاعر "ابن الرومي" ليطرح من خلالها مأساة الشعراء الصادقين مع أنفسهم فى كل زمان ومكان، عبر حكاية فقرابن الرومي وجوع أولاده وعدم قدرته على الوصول إلى أبواب السلطان كي يمدحه وينال نصيبًا من المال يعينه على مواجهة الحياة. وابن الرومي فى ذاته شخصية معروفة على مُستوى الشعر، ولكن مايتعلق بها - على مستوي الشاعر - وقصة فقره، وطموحه إلى مديح السلطان، غير معروف لدي عامة القرّاء أو جمهورهم على الأقل، وهذا يضعف التواصل بين الجمهور وابن الرومي، أو بين القراء وقضيّة العلاقة بينه وبين السلطة، ومايستتبع هذه العلاقة من أثر اجتماعى وخلقي.

ويمكن القول، إن الشاعر أخفق في تقديم "ابن الرومي" بوصفه رمزاً ناجحًا على المستوى الفني، كما كانت الصياغة للمقاطع الخمسة التى كوّنت القصيدة "أوراق عن ابن الرومي" متفاوتةِ من ناحية الإحكام البنائى، فالمقطعان الأول والثاني جيدان، أما المقاطع الثلاثة الأخرى فليست على مستوى المقطعين الأول والثاني، فبينما نجده فى المقطع الأول يقدّمُ توطئةً مقبولة بل ومشوّقة لما يريد أن يطرحه من خلال ابن الرومي، نجده فى المقطع الأخير يلجأ إلى تقديم نهاية غير مبرّرة (فنيًا) وتاريخيًا، فضلاً عن صوت جهير يتسّم بالتقريرية والمباشرة، وهو ماينطبق إلى حد ما على المقطعين الثالث والرابع.

ولنقرأ ماقدمه في المقطع الأول حيث يقدّمُ توطئته التي تعتمد الحكاية والقصّ:

"افتحْ لي بابًا أدْخلُ منْهْ
ياموْلايَ السُّلْطانْ
أبْعَدَني عنكَ الحُجّابْ
طردوني دونَ البابْ
ظنّوني أحَدَ السّفْلهْ

خافوا أن أفتنكَ - حاشا- بالسلطان.
وأنا...؟
علمَ اللهُ
أعددْتُ قصيدةَ مدحٍ عصماءْ
وحلمتُ بأن ألقيها في حضرتكمْ - ذاتَ مساءْ
فتنيلوني شيئًا..
أوترْضونَ عليَّ..»

أما المقطع الأخير، فيبدو صاخبًا على هذا النحو:

«عاب أشعاري، وفي منزلِه
كلُّ عارٍ، ومخازٍ، وريبْ
أنا لا أشتمُ إلا أمَّهُ
فليزدْني غضبًا فوقَ غضبْ
مالمن يُغمزُ في أنسابِه
ويعيبُ الشعرَ من أهلِ الأدبْ»؟

ويبدو أن الشاعر لم ينتبه إلى أن قصة "ابن الرومي" كان يمكن أن تشكّل في السياق الذي صنعه دلالة أخرى أكثر غنىً وعمقًا، وبخاصة أنها دارتْ حول محور البحث عن "النوال"، ولكنه آثر فيما يبدو أن تنتهي تلك النهاية التي يعيب فيها "البطانة" أشعار ابن الرومي، وهنا يتوقف الشاعر حسين علي محمد حيث لم نستطع فهم السبب الذي يجعل السلطان - ولو من خلال الحلم - لا يجيز قصيدة عصماء " قد صيغتْ لآلئها من ألفي بيت !".

على كل حال، فإن الرمز الفني الساطع لدى حسين أكثر حظاً ونصيبًا، من الرمز المتواضع والمتعثر.

-4-

يمكن القول، إن لغة "حسين علي محمد " في إطارها العام؛ أقرب إلى الرمز الشعري منها إلى لغة الخطاب العادي، فمعظم ألفاظه تنحت لنفسها دلالة تتجاوز المعنى المتداول، لتشير إلى المعنى خاص يفرضه أداء الشاعر وصياغته. ومن هنا؛ فإن "الرمز اللغوي" لديه يشكّل معجمًا له ملامحه وسياقاته التي يمكن تتبّعها عبر قصائده، لنستخلص منها دلالات رمزية توحي بما يلح عليه الشاعر ويؤرقه.

ويمكننا أن نذكر هنا بعض الألفاظ / الرموز غزيرة الاستخدام، أو التي تشكّل بعضًا من معجم الشاعر، ويستطيع الباحث لو أراد أن يغوص فى حقولها الدلالية؛ فيكشف كثيراً من الرؤى والمعطيات، على أكثر من مستوى، ومنها على سبيل المثال:

[الحلم - الندى - الحنين - السراب - الليل- الفجر - النور - العشق - الحب - الرحيل - السفر - الغربة -الوحدة - الموت - الحزن - الشدو - الغياب - الصمت - الجرح - القنديل - الفصول الأربعة - الخوف - الريح -الشجرة - العصفور- الغراب-الصحراء - اللؤلؤ - الغيم -القوافل - الصهيل -النسيان -...الخ].

وكل لفظة منها تأتي مفردة أو مجموعة أو مضافة أو مشتقة أو مرادفة لتتقلب - عبر القصائد - بدلالات شتى ومتعددة.

وفى هذه الوقفة القصيرة نكتفي بالدوران قليلاً فى حقلي (الوردة والنار) فكل منهما تملأ حقلاً دلاليًا يضيء فى أكثر من اتجاه، وقد تكررتْ كل منهما فى عناوينه وسطوره؛ لدرجة توحي بسيطرتهما عليه، واقتحامها لشعوره، ولاشعوره أيضا. ففي العناوين يمكن مثلاً أن تقرأ :"الرحيل على جواد النار" - عنوان مجموعة شعرية - وفى القصائد يمكن أن تقرأ أيضًا بعض الأمثلة :"العصفور وكرة النار"، و"وردة "وأيتها الوردة"وزهور بلاستيكية " و"زهرة الصبَّار" و"زهور جافة إلى يارا".

تتحولُ "الوردة "- ومرادفاتها - فى حقولها الدلالية إلى صورة "الحلم الجميل" الوديع، هذا الحلم الذي يتبدى في أكثر من صورة وأكثر من وجه - كما سنرى إن شاء الله - وكذلك "النار" التي تمثّلُ الوجه الآخر لهذا الحل ، الذي يمكن أن نسميه " الحلم المناضل " - كما فعل الدكتور (علي عشرى زايد) فى مقدمته لمجموعة الشاعر " شجرة الحلم " - إنه الحلم الذى يقضى في كل الأحوال بتحطيم الواقع الظالم وإحراقه وتطهيره. . فالنار مطهر فعال ، لأنها لا تبقي أثرا للظلم أو التشويه !!

فى مستهل قصيدة " جراح " ، يقول الشاعر :

[لا يذكرُ

كيف الوردةُ صارتْ

مُفتَتَحًا للجُرْحْ!]

الورد غالبًا مرتبط بالجراح والطعنات والآلام والإحباطات، ولعل المشابهة بين لون الورد ولون الجرح، هي التي جعلت الشاعر - فى العادة - يختزل فيها ومن خلالها، كثيراً من الأحزان والصعوبات.

وفي قصيدة أخرى قصيرة تحمل اسم "وردة " يلخّص الشاعر تصوره لمفهوم عام من مفاهيم الوردة، يكاد يكون هو المسيطر على دلالاتها الأخرى عبر شعره. إنه يصفها فى إيجاز شديد بوردة الفجر، ثم ينوّع بعد ذلك أوصافها وملامحها، ولكنها تظل فى معظم الأحوال "وردة " الشاعر التي يحلم بها سواء كانت قصيدة جميلة، أو غاية يسعى إليها، أو وطنًا يتغلّب على عَجْزه وسكونه وهزائمه. يخبرنا الشاعر بحديث وردته فى أبيات أو سطور تحكمها قافية توحي بالعمق والغموض والأحزان فى آن واحد:

"هى وردةُ الفَجْرِ التي
ألقت مباسمها إليكَ
ولاتروحُ !
ولكلِّ لفْظٍ نبضةٌ
ولكلِّ فاتنةٍ جموحُ !
ولكل سَهْم برقةٌ
ولكل لاحظةٍ جروحُ !"

وقد تكون الوردة رمزاً رومانسيًا حالمًا للمستقبل المنشود الذي يملأ جفاف الحياة / الصحراء، بالري بعد الظمأ، ويعيد الدنيا ربيعًا منتشيًا بالنصر بعد عذابات الهزيمة والضياع، كما نرى في قصيدته "بقية الموال - مجموعة السقوط فى الليل " :

"متى يَجيء الفارسُ المُهَابْ
على حصانه السريعْ
ويزرعُ الفَلاةَ بالورودِ والْلَّبلابْ
ونحيا عُمْرَنا ربيع ؟ "

وفى دوائر الحزن التي تحيط بالشاعر تتحوّل "الوردة" إلى علامة على

الرحيل والبعث في آن واحد، أودلالة على الموت والعزاء في الوقت نفسه؛ شريطة أن تكتسب حالة مغايرة للورد الذي نعرفه في الحديقة، وفي شعرالشاعر، فهي هنا "وردة أخرى" أو "وردة ثلجية " تنبت في الثلج، أو هي بنت الثلج، وما أكثر دلالات الثلج في الواقع وفي النفس معًا:

"هذه وردتُكَ الأخرى !

وردتُكَ الثلجيَّةُ تعلو شَاهِدَ قَبْرِك

تَتَفَتَّحُ بَوْحًا .. وَعزاءْ:

ماعاد القلبُ بصيرا

ماعاد الحبُّ كبِيرا

فابكِ صباحًا ..

ومَسَاءْ

وابكِ صباحًا..

ومَسَاءْ !" (١)

وترتبط الوردة الثلجيَّة - كمانرى - بعمق الأحوال الشعورية لدى الشاعر، فالقلب الذي فقد البصيرة، والحب الذى تنامى وتصاغر حتى لم يعد له وجود؛ ينبيءُ عن محنة أصابت الشاعر، وجعلته يكرر الدعوة إلى البكاء صباحًا ومساءً، وتبقى "الوردة الأخرى" أو "الوردة الثلجية" شاهداً على قبر"الحلم" و"الأمل" الذي لابد له أن يتجدد بالرغم من كل شيء!

وإذا كانت "الوردة " بصفة عامة رمزاً للنقاء والصفاء والأمن والاطمئنان والسلام، والحلم الطوباوى الرومانسي، فإنها تأتي في صورة أخرى - وما أكثر ماتأتي - دلالة على الحبيبة / الوطن، التي أُصيبتْ بالطعنات والجراح، وأثقلت بالأحزان والآلام، وفي المقطع التالي من قصيدة "مواريث - مجموعة زهور بلاستيكية " يشير الشاعر إلى ما أصاب الوردة من طعنات وأحزان، وإن كنت لا أدرى لم حدَّد عدد الطعنات بإحدى عشرة طعنة ؟:

"أيتها الوردةُ !

في نُسْغِكِ إحدى عشرةَ طعْنَةْ "

---

(١)من قصيدة زهور بلاستيكية التي تحمل عنوان مجموعة شعرية للشاعر.

وضَّادانْ

وتلك فَضَاءاتُك مُثْقَلةٌ بالبوحِ

وبالأحزانْ

قولي ...

كيف اخترمتْ يمناكِ النسمةُ والجرحْ؟ "

وفى مطولة الشاعر "ثلاثة مشاهد" ، والتي يتناول فيها مأساة الواقع العربى العاجز والمحبط والذليل، نراه يستلهم مع الرمز الديني سيدنا "نوح" عليه السلام بوصفه المنقذ من الغرق، رمز الوردة أو الورد ، فيصير للوردة أوْردةٌ، وتتحول إلى كائن حي يتحدث إليها خرير الذاكرة الصخرية، ثم تتحول مرة أخرى إلى بديل للمطر، يمطر، صحراء الرّوح:

"ألا تمسحُ دَمْعَكَ يانوحُ

ألا تُمْطرني بالوردِ النّازفِ فى بَطْنِ السدّ

تبلّل صحراءَ الروحِ بأمطارِ يقينك ".

وتدخل الوردة فى سياق التناص أوالاقتباس، بديلاً للدنيا فى عبارة "على ابن أبي طالب" رضى الله عنه - المشهورة: "يادنيا غرّى غيرى"، وكأن الشاعر يتوهمها مقبلة عليه، ولكنها فى الواقع تتمنع وتتأبّى وتراوغ، والشاعر أيضًا يراوغها بحثًا عنها، أو عن الحلم الضائع:

"ياوردةُ .. غُرّى غيري

أخْلَعُ ثوبَك من ذاكرتى الناسيةِ

هلمّى .. تحجبكِ الشّمْسُ نهاراً

تشْرِقُ أعمدة التذكار عشيًا

ألقِيَ فى تابوتِ الأجدادِ حَنيني ..".

وتتحول الوردة أو الورد فى نهاية القصيدة - مرة أخري - إلى رديف للجنون ينذر بالويل فى الواقع العربي المليء بالفوضى والجنون:

"ياويلى !

أتساقطُ

ورداً وجنونًا

في فوضى الصَّحْراءِ العربيّة

وثنايا الوهمْ ٠٠١"

إن الوردة تتحول فى ثنايا النسيج الشعري إلى كائن حيٍّ، له وجوده الفاعل بإيحاءاته ودلالاته، وينطلق وينطق بكثير مما يريد الشاعر أن يقوله شعراً، ويمكن أن نجد نظائر عديدة للوردة في السياق الشعري الفاعل، مثل الزهرة والنرجس والبلاب والفل وبقايا الأنواع المنسوبة إلى عالم الوردة والورد.

وتشكّلُ"الوردة" فى منعطفٍ آخر، مزيجًا مع "النار"، لتنتج ثنائية الحلم الهامس مع الحلم المناضل، أو الحلم الأول الذي يقود إلى الحلم الثانى، الذى يودّ الشاعر أن يصبح حقيقة، هاهو فى قصيدته الأولى من "تجليّات الواقف في العراء"، التي يهديها إلى الشاعر الراحل "محمد العلائي"، يتوجه إليه بالخطاب، وقد واجه بعد رحيله منذ ست عشرة سنة، نوعًا من الجحود والنكران، والسطو أيضا:

"أَغلقْ عينيكَ ثانيةً

أيُّها المسكونُ بوجعِ النارِ غبْرِ المقدّسَهْ

ووردةِ الفوضى

فالأغوالُ التى ذُعِرتْ منها قصائدُكَ

مازالتْ تتربّصُ فى السّاحةِ

بصُحْبةِ الثعابينَ والدّبةِ ..."

وهكذا يبدو مزيج"وردة الفوضى"وجع النار" ؛ محكومًا عليه بالموت أو الرجوع إلى القبر : "أغلقْ عينيك ثانية" فالأعداء كثيرون، والقتلة أكثر [الحدأة، الأغوال، الثعابين، الدببة.. إلخ].

ويأخذ مزيج الوردة والنار بُعداً آخر، فبالرغم من صخبه وعنفوانه، فإنه يعطينا إحساسًا يقينيًا بالأمل، وانبلاج الصبح، وعن طريق مايعرف فى بلاغتنا القديمة بالمقابلة والمطابقة، أو مايعرف الآن بالمفارقة، فإن الشاعر يجمع بين صورتين للنار والوردة (النار المستعرة بالأعراق – الأوردة الثلجية التى صارت وردة) ويقدم من خلال مفارقة أخرى (أهداب الليل – أكمام الصبح) معالم الأمل الذي يحلم به ويناضل من أجله:

"النارُ بأعْرَاقي مُستَعِرةْ

أوردتي الثلجيةُ صارَتْ وردَةْ

أهدابُ الليل أراها تتفتّحُ

عن أكمام الصُّبْحِ الممتدةْ..."[1]

وفي المقطع السادس من القصيدة السابقة والذي جعل عنوانه (عرس الكلمات) تنفرد النارُ بالحلم المناضل، وتصير الكلمة ناراً، ويشير الشاعر إلى الدور الذي كانت تلعبه في الماضي كلماته - ويقصد شعره طبعا - لتغيير الواقع، وترطيب جهامته بالنسبة للناس، وبخاصة الفقراء، ثم يوازن بين بعض كلامه الآن حيث صار هشيماً لا قيمة له، وبعض كلامه الآن حيث هو نار محرقة مطهرة، تقوم بدورها فى وضوح لالبس فيه، ويؤكد ذلك التكرار الذي تبدأ به السطور الثلاثة الأولى:

"كلماتي كانَتْ زَادَ الفُقَراءْ
كلماتي كانت نَبْعَ الماءِ الدَّافِقِ فى الصَّحْراءْ
كلماتي كانتْ منذُ زَمَانْ
أمّا الآن ...؟
فبعضُ كلامي صارَهَشيمًا تذروهُ الرِّيحْ
والبعضُ الآخرُ .. صَارَ النار"

فى القصيدة المدوّرة "فيلم عربي"، مقطع بعنوان "النار/ النار"، تبدو فيه النار مصنعًا ينضج الأفكار والأجساد، ويعدّها لمواجهة الواقع، ولكن ماتفعله النار يذهب بدداً، وتنهبه الثعالب من شتى أنحاء الأرض، وتبدو النار هنا قرينًا للأمل المحبط أو الحلم الضائع أورديفًا للاستلاب والقهر، يتساءل الشاعر فى بداية المقطع:

"لماذا كلُّ هَذَا الرُّعْبِ ؟ والجَسَدُ الذى فى النار أنْضَجناهُ، تأكلهُ الثعالبُ من فِجاجِ الأرضِ ، تَنْهَشُ حِدَأةٌ فى الرُّوحِ ألواحًا من الصَّخَبِ الذي عشناه أحقابًا ...".

ويكشف الشاعر ملامح هذا الجسد الذي يعبِّر عن نصر شامخ (عشناه) أشعاراً من قبل، فيما يشبه بكاء الماضي، ولكنه يستخدم الجسد (طفلة في النار) مرةً أخرى، آملاً أن تقوم النار بدورها فى الإنضاج والإثمار:

"فى نيشانِ نصرٍ شامخٍ (عشناهُ) أشعاراً، تركنا طفلةً في النَّارِ تُنْضِجُها سَمُومُ العصفِ والفَسَق المُحَمْحَمِ في خِضاب الرَّمْلِ

---

[1] المقطع الثالث من "شجرة الحلم".

والقِيمان:

هيَّا ياجياعَ القَلبْ !"

على كل، فالنار هنا تظل هي المنضجة للأمل / الحلم، بالرغم من الغيبوبة التي (عشناها) الآن فى نصرٍ كذوب (مُتَنَّاهُ) من قبل:

"هذي قبضةٌ مُرفوعَةٌ بعَلامةِ النصر الذى (مُتَنَّاهُ) فوق الحائِط المهدومْ..." .

ويستخدم الشاعر "النار" منذ مرحلة شعرية مبكرة، بمعنى التطهير والإنضاج لتحقيق الحلم المناضل، ففي قصيدته "العصفوروكرة النار"، تأتي النارُ مقابلاً للعصفورلتحقيق التوازن والتكامل بين الحلم الجميل المأمول، والحلم المناضل الواقعي، فالعصفور رمزالأول، والنار هي رمز الثاني، وكلاهما - كماسبقت الإشارة - يكملُ الآخر، ويدعمه ليتحقق على أرض الواقع.

"مع نسمات الفجر أرانى أُوَلَدُ ثانية فى تغريدة عصفور دحرج كرة النار على أودية الأحزان " .

إن كرة النار هى المطهر الذي يأتي على الأحزان والآلام، ويصنع عالمًا جديداً ويحقق الحلم المأمول.

فى لفظة "اللهيب" رديف "النار" نجد المضمون ذاته الذي يحمل معنى التطهير، والقيام بدور المزيل للحزن الأزلي، والصدأ الذي يترسَّب على القلوب والصدور، حيث يتحقق الحلم الذى يرجوه الشاعر ويأمله:

"ونحلم أنَّا وُلِدْنا
وأن الصدورَ
ربيعٌ ..ونورٌ
وأن اللهيبَ يمورُ
ويقضي على حُزْنِنا الأزليّ
ويأكل كلَّ الصَدأ
فتولدُ فوقَ الشفاه
- ابتسامةُ شعبٍ صبُورٍ ".

ولا ريب أن الحلم باللهيب أو النار لتطهير الواقع هو حلم عام، على المستوى الذاتي والقومي والإنساني يبحث عنه الشاعر مع آخرين، ينتظرون ولادة

"ابتسامة" فوق شفاه الشعب الصابر، وهنا يتأكد أن "النار" رمز لمعنى كبير، يحقق للشاعر والأمة، الأمل والنصر والحرية.

- 5 -

إذا كان الشاعر قد استخدم الرمز الذى ينسجم مع رؤيته تاريخيًا ولغويًا، فإنه دعم هذا الاستخدام بالشكل الشعري الذي يتيح له الفرصة الأفضل للتعبير عن هذه الرؤية. وبصفة عامة يمكن القول إن الشاعر اتكأ على الموسيقى السريعة الأقرب إلى الدفقات الشعورية المتلاحقة، والنغمات الراقصة التي ما تكون غالبًا - وبالمفارقة - فى ساحة الموت أو الوحدة أو الإحباط أو القهر ! وهي موسيقى تقوم عادة على بحرين صافيين : " المتدارك " و"المتقارب" وفيهما ما فيهما من تدافع أو تدفق نغمى يتناغم مع حالين الفرح والحزن، وإن كانت رؤية الشاعر بصفة عامة تثير من الشجن والأسى أكثر مما تثير من المرح والبهجة، ونادراً مانجد الشاعر يعبر إلى موسيقى البحور المركبة؛ بسبب إلحاح رؤيته الشعرية على التعامل مع الواقع الممتلىء بالجراح والآلام والأحزان، ولعله لهذا السبب أيضا تفاوتت قصائده طولاً وقصراً، وإن كانت عمومًا أميل إلى الإيجاز والتركيز، ومحاولةً أن تكون القصيدة دفقة شعورية واحدة، تحمل رؤية الشاعر وهمومه، ومن ثم تعددت صور القصيدة أو الشكل الشعري لديه. فهناك القصيدة التقليدية ، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة المدورة، وهناك أيضا مايسمى بقصيدة النثر، فضلاً عن محاولاته في مجال المسرح الشعرى، وشعر الأطفال.

وتكاد تكون القصيدة التقليدية (العمودية المقفاة) نادرة، ولم أجد فيما لدىَّ من إنتاجه غير قصيدة واحدة قصيرة، لاتتجاوز خمسة أبيات بعنوان "شتاء على القلب":

أَقْبِلْ على دَرْبِنا، إنّي إليكَ ظَمِي ... أَشْرِعْ أَمَامِيَ بَابَ الفَتْحِ لا النَّدَمِ

الليلُ في جُرْحِيَ المرورُ بعضُ شَذَىً ... فافتحْ ذراعيكَ واحضُنْ بَوْحَ مُنْهزِمِ

الليلُ والآهُ في نَبضي قد امتزَجَا ... فأَوْرَقَ الجُرْحُ في بَوابَةِ الحُلُمِ !

حدِّق بشَوْقِك، أمطرني بفيضِ نَدَىً ... لعلَّ صَمْتِي مُشْتَاقٌ إلى النَّغَمِ

ياأيُّها النبعُ، ياذكرَ الريَاضِ أعِدْ ... لِمسْمَعِ القَلْبِ مُوسيقا من القِمَمِ !

ولعل بداية الشاعر من خلال شعر التفعيلة، هي التي وجهته بحكم الإلف إلى الإنشاد من خلال تفعيلاته التي تطول سطورها أحيانا، بل أ وتتطور في بعض القصائد إلى مايسمى التدوير، أو القصيدة المدورة، وهي عبارة عن فقرات شعرية طويلة، تتكون من عدد كبير من التفعيلات قد يصل أو يتجاوز ثلاثين تفعيلة في الفقرة الواحدة، والفقرة الشعرية في هذه الحالة تعد بمثابة البيت أو السطر الشعري، وهناك عدد واضح الحضور من القصائد المدورة سواء في مجموعاته المبكرة أو الجديدة، منها على سبيل المثال: "العصفور وكرة النار"، في مجموعته "من أوراق عام الرمادة"، و"الأميرة تنتصر" في مجموعته "شجرة الحلم"، ولماذا تظل العصافير تشدو؟" في مجموعته "السقوط في الليل"، و"جراح" في مجموعته "تجليات الواقف في العراء" وفيلم عربي"، "محاولة للنسيان" و"السرّ الأعظم" و"خمس صفحات من كراسة المجنون" في مجموعته "زهور بلاستيكية"، وقد أشرنا من قبل إلى بعض النماذج، ونورد هنا نموذجًا آخر يكشف أكثر، كيف تتتابع التفعيلات لتشكّل الفقرة الشعرية - بديلاً عن البيت - دفقة شعورية متناغمة (بالرغم من كثرة عدد التفعيلات وعدد الجمل أيضا) . يقول في قصيدة "محاولة للنسيان" :

"لماذا تناديك هذي السفوحُ بخضرتها ؟ وهذي الفلول الأليفة، كانت تسوق ترابًا فيرتجّ منا الفؤاد.طيور أبابيل تسقط أحجارها، وأفيال صنعاءَ تترك أسوارها، ووردتك النار تفرغ كأسا؟".

ويقول في أحد مقاطع قصيدة "الأميرة تنتصر" الذي تطول تفعيلاته بصورة ملحوظة، معبرًا عن لحظة الصدام مع الصليبيين في المنصورة؛ بينما جسد الصالح أيوب مسجّى، وشجر الدر تدير المعركة:

"أولادك يامصر الحرة يأتون، وإني مبتهل في السحر إلى الله، وأحمل سيفي كي أدفع عنك الأعداء، وهذا شجر النيل الأسمر يتحرك ويقاتل أعداءك. هذي ذرات ترابك نار وبراكين تحمحم في الميدان، وهذا صوت الحافر يخلع أفئدة الصلبان، وإنا معتكفون على حبك يامصر، نصلّي لله، وفي القلب القرآن (أهذا قصر الصالح نجم الدين.. فهيّا ندخل مملكة الريح، ونبعث في الجسد الميت روحا، نحفر فوق نوافذه الصامتة - الليلة - هذا الفرح - النّصر - الدرة !).

والتدوير له مزالقه الفنية التي توقع في النثرية بصفة خاصة مالم يكن

الشاعر واعياً لطبيعة التدوير بوصفه وسيلة متناغمة مع الرؤية الشعرية المتدفّقة، وقد لاحظ الدكتور "علي عشرى زايد" فى مقدمته لمجموعة الشاعر "شجرة الحلم" ، أن قصائده سلمت من المزالق إلى حد كبير "وإن كان الشاعر لم يسلم تماماً من الوقوع فى مزالق النثرية وعدم الانضباط التي يقود إليها استخدام هذا الأسلوب" (١).

وقد لاحظ الدكتور "عز الدين إسماعيل" أنه قد تحقق من خلال عملية التدوير فى الشعر مزية كان من الصعب من قبل تحققها ، وهى ألا يرتبط الجرس الصوتي للكلمات بإيقاع الوزن، دون إلغاء لهذا الإيقاع .

وعلى هذا الأساس - كما يقول - فإن كل تدوير تنتفي منه هذه الوظيفة، حين تقوم كل عبارة فيه، أوبعض هذه العبارات مستقلة إيقاعيا ومعنويا .. ومن ثم يفقد التدوير مبرره الفنى (١).

أي إن الكاتب يرى أن تكون الفقرات شحنات نفسية ومعنوية، تتكامل العبارات في تقديمها للكاتب ، فإذا استقلت عبارة إيقاعياً أو معنوياً عن الأخرى فَقَدَ التدوير معناه.

وبالنسبة لشاعرنا "حسين على محمد " ؛ فإن التدوير كان وعاءً مناسبًا لتدفقه الشعري والشعوري معًا ، وإن كان تحقيق شرط الدكتور "عز الدين إسماعيل" بالنسبة لترابط الإيقاع بالمعنى، لم يتحقق تمامًا ، وهو ما أشرنا إليه قبل قليل من خلال كلام الدكتور علي عشرى زايد .

وسوف نلاحظ بصفة عامة أن الشاعر يحرص على نوع من التقفية بالنسبة لسطوره أو فقراته الشعرية - مما يتضح فى كثير من النماذج التي قدّمناها سلفا - وهو مايعني احتفاء الشاعر بالإيقاع بالرغم من ميله إلى التجريب فيما أسماه بقصيدة "النثر" ، فقدرته الموسيقية وسيطرته على الإيقاع (وزنًا وقافية) تؤهله للاستغناء عن هذا اللون الذي ابتدعه بعض الشعراء لغايات غير أدبية، فالقصيدة النثرية المزعومة، لا تمثل إلاَّ حالة تعبيرية نثرية مغايرة تمامًا للشعر الذي يعتمد على الإيقاع أولاً وآخراً ، فلا شعر بدون إيقاع، وقد سبق لأدباء عديدين - لعل أبرزهم الرافعى " يرحمه الله - كتابة هذا اللون من النثر الذى يعتمد على الصورة والخيال

---

(١) ص ٢٥ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ،ط٣، ص٤٣١".

والتكثيف، بصورة جيدة وراقية، دون أن يدّعوا أنه قصيدة نثرية، أو نثر شعري، ولأنني لا أريد أن أخوض كثيراً في الجدل حول هذه المسألة، فسأكتفي بتقديم نموذج من هذا اللون الذي كتبه الشاعر تحت مسمى القصيدة النثرية، وهاهو مقطع مما كتبه تحت عنوان "أحمد زلط" يقول فيه مشيراً إلى رحلته للعمل في اليمن :

"يَمْسَحُ نظارتَهُ الطبيّة
استعداداً لسهرةٍ شجية
مع محمد حسين هيكل ومحمد زغلول سلام
والسنهوتي وصابر عبد الدايم
ومحمد عبد الحليم عبد الله
قبل أنْ يُلقيَ بالكتُب إلى عُبابِ النّهر
ويعانقُ الصّحراءَ العربيّةَ
متتبعًا آثارَ بَلقيسْ ! " .

وواضح أن هذا النصّ وغيره أيضا يشد الشاعر إلى طبيعته الأصيلة، بالرغم من محاولته الانفلات من الإيقاع، ليقلّد من كتبوا قصيدة النثر، فهناك مايمكن وزنه، فضلاً عن إنه يكتب كلامه على هيئة الشعر، مما يؤكد أن تلك المحاولة فى كتابة القصيدة النثرية، ماهى إلا نزوة سيقلع عنها فى يوم قريب، لأن طبيعته الأصيلة - وهي الشعر - أقوى في كل الأحوال من محاولات الهبوط إلى قاع النثرية.

- 6 -

ثمة ظاهرة شعرية جديدة نباركها ونؤيدها، وندعو إليها، وهى الكتابة الشعرية للأطفال، فمنذ المحاولات القديمة لأحمد شوقى ومحمد الهراوي وبعض الشعراء فى مصر والدول العربية، لم يكتب المعاصرون شعراً للأطفال إلاّ قليلاً، ومع الإغراق في الضبابية والإلغاز الذي سقط فيه فريق من شعراء السبعينيات فى مصر والعالم العربى، فإن الكتابة الشعرية للأطفال تصبح حدثًا مهمًا ينبغى الحفاوة به، حتى لو كانت قيمته الشعرية متواضعة، أملاً فى تنميته وازدهاره وتفوّقه، وبخاصة أن أدب الأطفال العربي يعاني عمومًا من فقر دم حاد، لأسباب لامجال للخوض فيها هنا .

يحسب لشعراء السبعينيات أن أحدهم وهو "أحمد زرزور" ، قد فاز بجائزة تشجيعية حول أشعاره للأطفال، وإن كنت للأسف لم أطلع على هذه التجربة، كذلك فهناك من أطلعني على بعض تجاربه التي لم تنشر في هذا المجال، مثل الشاعر "أحمد فضل شبلول"، أما شاعرنا "حسين علي محمد" فقد أعد مجموعة قصصية شعرية للأطفال بعنوان " من مذكرات فيل مغرور" تضم ست قصص أو حواريات شعرية، تحمل قيمًا خلقية نبيلة، وأداء فنيًا ناضجًا.

وأتصوّر أن اتجاه شعرائنا نحو أدب الأطفال، سوف يسهم في حل معضلات فنّية عديدة، لعل أبرزها الخروج من دائرة الغموض والإبهام التي تجتاح بتيارها وعواصفها كثيراً من النماذج الشعرية التي تطرح في الساحة "للكبار"، كذلك أتصوّر أن هذا الاتجاه سيخرج بالشعراء أنفسهم من دائرة الرتابة والتكرار، والتي حولّت الكثير من النماذج الشعرية (وخاصة مايأتي منها في إطار الشعر الحر) إلى قصائد تقليدية، يمكن الاستغناء بواحدة عن مائة، لتشابهها وغطيتها. أيضا، فإن التوجه إلى أدب الأطفال سيثري التجربة الشعرية العربية المعاصرة عامة، وتجربة أدب الطفل خاصة.

وفي إيجاز يمكن أن نجد في تجربة "حسين علي محمد"، الشعرية للأطفال خصوبةً وثراءً واضحين، فقد اتجه الشاعر إلى مجال القصّ أو الحكي، وهو أساس أدب الأطفال عمومًا، لأن القصة أو الحكاية هي المجال الذي يعشقه الأطفال ويحبونه على تفاوت أسنانهم وأعمارهم، ولذا فإن الشعر حين يأتي مرتكزاً على القصة أو الحكاية يتسلّلُ إلى أعماقهم ومشاعرهم، ويجذبهم للتفاعل مع النّص والعيش معه، على العكس من الوصف الخارجي لبعض التجارب التي لاتقوم على القص أو الحكى، ولعلنا نتذكر أن قصائد "شوقى" للأطفال كانت تعتمد على "الحدوته" ، مما جعل الأطفال - بل والكبار - يتناغمون معها ويتفاعلون.

يقدم "حسين علي محمد " مجموعة من القصص التي تستدعي التاريخ الحقيقي أو الأسطورة، ومن النوع الأول القصة الأولى "مذكرات فيل مغرور" ، وتتحدث عن قصة "أبرهة الأشرم" الذي حاول هدم الكعبة بعد أن حاول أن يقيم لنفسه كعبة في اليمن تحج إليها العرب وسماها "القليس" ، أما النوع الثاني فمعظمه يرتكز على أساطير هندية، تدعوالى قيم الخير والحق والعدل.

وأسلوب الشاعر في قصصه سهل وبسيط، ويعتمد على ألفاظ قريبة المنال،

بعيدة عن المجاز-غالبًا-ولاتجنح إلى مزالق الكلمات ذات المعاني المتعددة. وفى كل الأحوال، فقد استخدم الشاعر نظام البحر التفعيلي الحر لينطلق فى قصّه وحكاياته، على سجيّته، ويوصل مفاهيمه إلى الأطفال، ولنأخذ مثالاً من "مذكرات فيل مغرور" ، بعد هزيمة "أبرهة الأشرم" وأفياله، وعدم قدرته على هدم الكعبة :

"أبْصِرُ "عَبْدَ المطلب " وجبهتُه ترتفعُ
إلى عَلْيَاءِ سَمَاءْ
يضحك جَذِلاً مسروراً :
قد جاء الطفلُ محمدْ
نوراً يرتفع إلى آفاقِ الجوزاءْ
ينحازُ إلى الضُّعَفَاء .. الفُقَرَاءْ "

وربّما كانت قصص الأساطير ، أفضل إحكامًا من الناحية الفنيّة لدى الشاعر، ويقلّ فيها الإلحاح على مخاطبة الكبار الذي تفرضه العادة والإلف، ولعل قصة "الطفل الأخضر" من أفضل قصصه الشعرية، لبساطتها من ناحية، وإحكامها الفنّي من ناحية أخرى، وهى تحكي قصة طفل يتيم فقير، يتصف بالأمانة، يسمع السّاحر "دندش" عن أمانته فيختبرها، وينجح محمود، فيكافئه الساحر :

"أنت أمينٌ يامحمودْ
وسأعطيكَ هَدِيَّةْ
خُذْ هَذَا الخاتم يامحمودْ
سيساعدك كثيراً فى المستقبلْ "

وترمد عين السلطان، وتعمى، ويقول الطبيب إن شفاء العين في زهرة شجرة القشدة في قمة جبل "عبقر" ، ولا يستطيع أحد أن يصل إليها ، ويسمع محمود القصة، فيصرّ على تحقيق طلب السلطان، ويستخدم الخاتم الذي أهداه له دندش، ويعود بعد جهد بالمطلوب، فيشفى السلطان ويقول لعائلته:

"محمودٌ ولدٌ طيبٌ
وشُجَاع
بنتى "نرجس" معجبة بهْ
سأزوجها - لو يرغبُ - لهْ "

وتبدو الغاية من القصة أكبر من المكافأة التى حصل عليها محمود من

الملك بالزواج من ابنته وتولي السلطة من بعده، إنها تكمن في الوعي بقيمة العمل والجهد والمبادرة، وهو مايفصح عنه الحوار التالي بين الساحر دندش ومحمود بعد نجاح الأخير في الحصول على زهرة "شجر القشدة" التي شفى بسببها السلطان:

"دندش: أنتَ شُجَاع ، وجريءُو صَبُورْ

محمود: لولا خاتمُكَ الذَهبيُّ

ماكنت وصلتُ

لقمّة (عبقر)

دندش: الخاتم لايفعل شيئًا ياولدى

أنتَ شُجَاعٌ

وسأحكى قصّتكَ لمن ألقاهُ."

وهكذا يملك الشاعر مفاتيح الخطاب الشعرى للأطفال فى لغة شفافة وبسيطة من خلال الحكي والقص ويستلهم فى كل الأحوال نماذج تراثية ملائمة وشائقة.

ولعلنا في هذه المناسبة نأمل أن يتوجه الشعراء إلى تراثنا الإسلامي ليأخذوا من قصصه وحكاياته مايلائم أطفالنا قصصًا ومسرحيات وحواريات، فى أغزر هذا التراث، وما أكثر مايمتلىء به معينه الذى لاينضب ولايجفّ.

* * *

وبعد:

فهذه الرحلة السريعة والخاطفة مع شعر "حسين على محمد" ، تنبىء عن شاعرية شاعر ناضج ومتمكن ، يملك لغة الشعر بأبعادها الفنية المتنوعة ، ويملك أيضا ، الرؤية الشعرية المنتمية إلى الأمة الإسلامية بتراثها المضىء ، وحاضرها المضطرم ، ومستقبلها المنشود.

***

حديث الخيل .. حديث السفر

(حبيبتي
إن أجدبت حقولنا في ذلك العام . .
ففي غد ثمارها السيوف
فأقبلي . . وكبّري . . وزلزلي الحتوف
فإنما الموت هو المهانة)

صابر عبد الدايم *

- 1 -

يمثّل الشاعر 'صابر عبد الدايم يونس' (١٩٤٨-. .) نمطًا خاصًا بين زملائه من شعراء السبعينيات في مصر، بحكم تكوينه الثقافي والإنساني، فقد نشأ أزهريًا، أوتربّى بالأزهر الشريف منذ صباه حتى حصل على أعلى درجة علمية أزهرية، وهي درجة "الأستاذية"، حيث مازال يعمل إلى الآن أستاذاً بكلية اللغة العربية بجامعة الأهر (فرع الزقازيق).

لقد ولِدَ صابر لأسرة ريفيّة كثيرة العدد بالقرب من الزقازيق، فشب ونما وترعرع على حبّ الأرض والفلاحة، مما أوجد شبهًا بينه وبين الشاعر الراحل"محمود حسن إسماعيل"، مع الفارق، في العزف للفلاح وهمومه وأشجانه، والانتماء للأرض مهما كانت قسوة الظروف والأحداث، والتحرك بقيم الريف وأصالته في تعامله، وسلوكه ورؤيته، مما نرى له انعكاسات واضحة في شعره وكتاباته، وهذه القيم الريفية مستمدة في حقيقتها من قيم الإسلام الرفيعة التي نمّاها التعليم الأزهري، وأكدها في نفسيّة الشاعر ووجدانه وسلوكه، منذ كان طالبًا بالمعهد الديني بالزقازيق حتى تخرُّج في كلية اللغة العربية عام ١٩٧٢، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد عام ١٩٨١، وصار"أستاذا" عام١٩٩٠.

وقراءة شعر "صابر" تنبيء عن وعي عميقٍ بالثقافة العربية الإسلامية في مجالاتها المختلفة، وإدراك متقدّم لجوانب النضارة والازدهار في عناصرها، وأيضا فهم جيد لملامح الذبول والتردى التي طرأتْ عليها وأزرت بها، وهو مايجعلنا نصف الشاعر - إذا جاز ذلك - بالأزهري المتفتّح الواعي، الذى يعّد امتداداً للسلف الصالح من الأزهريين الذين كانوا على موعدةٍ مع واجبهم الإسلامى تجاه العقيدة والوطن، ولم ينكفئوا على ذواتهم سعيًا لغايات تافهة، أو حرصًا على مغانم رخيصة.

وأحسب أن العنصر السلبي لديه يكمن في عدم الاطلاع الواسع على الثقافة الغربية، وآدابها المختلفة، وأقول"الاطلاع الواسع"، لأن الشاعر قد اطلع بالتأكيد على نماذج عديدة، ولكنها فيما يبدو لي، ليست بالغزارة التي يُفترض أن تكون قد تحقّقتْ لديه، أولدى نظرائه من شعراء السبعينيات، ولعل ذلك يرجع إلى

انشغاله الأكاديمي بقضايا أدبية وثقافية تدور فى الإطار العربي بصورة أساسية.

لاريب أن "الاطلاع الواسع" على الثقافة الغربية، عنصر" مهم للشاعر المعاصر، يوسع مداركه، ويصهر طاقاته، ويعطيه بُعْداً أرحب فى الرؤية والتعبير، باستثمار الصالح وتجاوز مالايتفق والهويّة هنا وهناك، ولأن "صابر" شاعر موهوب، فقد كان يحتاج إلى تأصيل هذا الجانب بصورة أعمق وأشمل.

وبالرغم من ذلك، فقد منحته موهبته الشعرية فرصة الفوز فى العديد من المسابقات الأدبية التي أقامتها بعض الجهات الأدبية والهيئات الثقافية، وبخاصة في مطالع شبابه وتفتّح موهبته، وعلى سبيل المثال، فقد فاز بالجائزة الأولى على مستوى الجمهورية في المسابقة التى أعلن عنها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢، والمسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام ١٩٨٣.

وبالإضافة إلى هذا الاعتراف الرسمي، فقد أصدر الشاعر مجموعات شعرية متميزة، شهدت على تطوره الفني ونضجه الفكري، وتضم المجموعات: "نبضات قلبين" بالاشتراك مع "عبد العزيز عبد الدايم" عام ١٩٦٩، و"المسافر في سنبلات الزمن" عام ١٩٨٣، و"الحلم والسفر والتحوّل" عام ١٩٨٣ (ضمن سلسلة كتاب "المواهب" التي كان يصدرها قطاع الأدب بوزارة الثقافة)، و"المرايا وزهرة النار" عام ١٩٨٨، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وللشاعر تحت الطبع أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة، منها "العناق فى موسم العودة" و"مدائن الفجر" ومسرحية شعرية بعنوان "جهاد ونصر.. أو النبوءة "لم أطّلع عليها.

وهذا الإنتاج الشعري الغزيْر دفع باحثًا إلى دراسة شعره فى كتاب بعنوان "أبعاد التجربة الشعرية في شعر د.صابر عبد الدايم " (١) ، وهو كتاب جيّد بصفة عامة؛ وإن كان صاحبه لم يعترف بما كتبه الشاعر فى إطار الشعر الحرّ، وأهمله فى دراسته، بل دعا الشاعر ضمنًا إلى الإقلاع عنه (٢).

وقد عبّر الشاعر في مجال الدراسة الأدبية عن ثراء لغويّ واضح، ظهر في العديد من الدراسات التي نشرها، في الدوريات أو الكتب، ونذكر منها" الشعر الأموي فى ظل السياسة والعقيدة" (القاهرة ١٩٨٣) .و"مقالات وبحوث فى الأدب المعاصر" (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣)، محمود حسن إسماعيل بين الأصالة و

---

(١) د.صادق حبيب، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٢.

(٢) انظر: ص ١٤٠ ومابعدها.

المعاصرة (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤)، "الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق" (دار الأرقم ، الزقازيق ، ١٩٩٠)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩).

وفي كل الأحوال، فإن الشاعر الأزهري امتلك الأدوات الفنّية التي أهّلته ليكون ابنًا شرعيًا لعصره، وعنصراً فعالاً يعبّر تعبيراً جيّداً عن هموم أمته ووطنه، على النحو الذي سنرى بعض مظاهره في الفقرات التالية، من خلال تصوّر إسلامي ناضج ومتكامل.

-2-

يختلف "صابر عبد الدايم" عن معظم أقرانه من شعراء السبعينيات، في كونه أكثرهم نظمًا للشعر العمودي إلى جانب الشعر الحرّ، وهو يملك نَفَسًا شعريًا طويلاً؛ يجعله قادراً على تقديم قصائد طويلة ذات صبغة ملحمية تؤكد إمكاناته الفنية وسيطرته على أدواته الشعرية .

ويتراوح شعره العمودي بين الحضور الشعري المعاصر، وبين التقليد الموروث الذي لايضيف جديداً ، ففي قصيدته "الفارس والشمس" يبدو "صابر" أقرب إلى الحضور الشعري المعاصر بمعطياته الخصبة، ودلالاته الثرية، حيث يضفّر الحلم مع الواقع، من خلال الرمز، ليعبّر عن عذابات الجيل وأشواقه إلى الانطلاق والحرية وأبواب الأمل؛ وهو ما يكثّفُ التعبير عنه في المقطع الأخير من القصيدة :

"فالشمسُ هواها الدِّفءُ السّاري في الأعْماقِ
وهواها الحُلمُ المقبلُ في زمن الأشواقِ
وهواها النُّورُ الباسِمُ في الأحداقِ
وهواها القلب الضّاحك في الآفاقِ
يغمرُ كلَّ رياض الحبِّ بلحنٍ دفّاقِ
يَسْرِي في الأفْقِ بعيداً عن ذلّ الأطواقِ !! (١) .

ويمكن أن نرى هذه الصياغة المجدّدة في قصائد عديدة مثل: الطريق، والأزهر والطوفان، والجبل، في مجموعة "المرايا وزهرة النار"، و"كلمات على طريق الحرية، والعرس والدموع، وثلاث أغنيات للشراع" في مجموعة "المسافر وسنبلات الزمن"،

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص١٠٢ ومابعدها.

و"ملامح من تاريخ شجرة" فى مجموعته"الحلم والسفر والتحوّل".

بيد أن هناك بعض القصائد العمودية التي لم ترق إلى مستوى القصائد السابقة، بل إنها تذكرنا ببعض القصائد الرومانسية العربية فى الأربعينيات والخمسينيات، وبخاصة قصائد" صالح جودت"، ولعل ذلك يتضح فى قصائد المرحلة الأولى، والتي كان فيها الشاعر أكثر انبهاراً بالأجيال السابقة، ولعل قصيدته "الظمآن" من أبرز الأمثلة على ذلك، وفيها يقول:

لماذا بعينيك أفقُ الشرود وخطوك فى قيده يتعثَّرُ

أكلّ الزوارق فيك تغني وأنت بكلِّ الموانىء تكفـــرُ ؟

أترحل لكــن بلاغايـــةٍ وأنتَ لكلِّ النهـايات مـعبـر

أتظمأ والأفق منك ارتوى ووجه الليالي بفيضك أخضرُ

أجبني، فإن الرياح بقلبي تشبّ العواصف والأفْق أغبرُ

وأبصر خلف جفونك سراً بكل التفاسير والظن يسخرُ(١).

والشاعر فى كل الأحوال يسيطر على أدواته الموسيقية، ونادراً ما نعثر بخطأ عروضي، يرجع عادة إلى المرحلة الأولى التي كانت تتبلور فيها موهبته، وقد أحصى مؤلف "أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم"مجموعة من هذه الأخطاء وكلها من مجموعته المشتركة "نبضات قلبين" التي كانت أول ما أصدره الشاعر مع آخر (٢).

وفي مجال القافية، فهو حريص عليها غالبًا حتى فى شعره الحر أو شعر التفعيلة، وتطرد لديه بطريقة تلقائية ومستمرة التزاما بما فرضته "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" من ضرورة التقفية في شعر التفعيلة والتزامها بطريقة هندسية تناظرية، وفق مايقتضيه السياق.

وتبدو قافية "القاف"و"الياء" أكثر شيوعًا في شعر الشكلين لدى الشاعر، وربمًا يرجع ذلك إلى طبيعة الرؤية الشعرية التي تقتضي عادة نوعًا من الجهارة والحدّة والشحن الوجداني تعبيراً عن قضايات تخصُّ الأمة وواقعها المتردّي، وهو مايفرض على الشاعر أحيانًا نوعًا من التحريض أو التفجّع أو الفخر بالماضى أو الذي كان.

---

(١) الحلم والسفر والتحول، ص٢٢.

(٢) راجع ص١٤٢ ، ١٤٣.

ولكن أفق الموسيقى لدى الشاعر يتسع ليشمل التركيب والبناء أو المعمار الشعري، مما سنرى بعض ملامحه فيما سيأتي عند تناول النصوص بإذنه تعالى ٠

وبصفة عامة، فإن الشعر الحرّ لدى الشاعر يبدو أكثر توفيقًا وعمقًا، في التعبير عن إرادة الأمّة وآلامها وآمالها، بحكم مايمنحه له الرمز التاريخي خاصة، من فرصة الحركة الفنيّة الطليقة، والقادرة على تناول الرؤية من جوانبها العديدة والمتنوّعة ٠

ثم إنه استطاع على النحو الذي سيأتي أن يتخذ من المعجم اللغوي بعض الألفاظ / الرموزالتي وظفّها بمهارة ليعبّر عن رؤيته وأمانيه، وربما كان استخدامه للخيل ومرادفاتها، والسفر ومرادفاته من أبرز هذه الرموز، حيث صارت الخيل، رمزاً للإرادة الظافرة لدى الأمة، مواجهةً للتحدى، وتحقيقًا للحلم والإرادة، اعتماداً على النفس والذات. أما السفر، فهو رمز الرحلة في عمق التاريخ وثنايا الواقع وآفاق المستقبل لاكتشاف الذات الجماعية للأمة، وفهم ماجري ويجرى وسيجري، عبر الأحداث والوقائع والآمال٠

وقد أنبأنا الشاعر من خلال الشعر الحر، وتحديداً من خلال قصيدة افتتح بها مجموعتيه الشعريتين "المسافر في سنبلات الزمن" و"الحلم والسفر والتحول"، وبرؤيته، أو قل "مفتاح رؤيته" التي تنسحب على معظم شعره أو كل شعره، ففي أبياتها خلاصة التجربة التي مر بها الشاعر وجيله من مرارة ومعاناة وسخرية ومواجهة للمجهول وبحث عن النافع المفيد، وقد اتخذ الشاعر من اسمه "شفرة" تبرز التكوين العام للهويّة الحضارية للأمة :-

"اسمي :صابر

عمري : سنوات الصبّار جهلتُ بدايتها

أو حتى كيف تسافر ٠٠"

ولا تخفى دلالة الصبر ومجانسته مع الصبّار الذي هو رمز المرارة والمعاناة وتحمّل الجدب والعطش، والبقاء وحيداً في بيداء القفر والوحشة، وامتداد الزمن من الماضي إلى المستقبل، دون تحديد بداية أو نهاية (سنوات الصبار)، لقد جعل نفسه رمزاً للوطن الذي عاش مرارة الصبر ومعاناة الصبّار في آن واحد، منذ زمان بعيد٠

يأتي بعدئذ تعريف الشاعر ببلده ومهنته وهواياته متسقًا مع تعريفه باسمه وعمره، بل إفرازاً طبيعيًا لهما:

"بلدى :مصر- القرية - والموال الساخر
والمهنة: شاعر
وهواياتي: فكّ الأحجية وهدم الأسوار
والبحث عن الخصب المتوارى خلف
الأمطار
والتنقيب بصحراء النفس عن الآبار
وقراءة ماخلف الأعين من أسرار "

والهواية أو الهوايات هنا معادل لرسالة الشاعر تجاه بلده وأمته، وهي كما نرى رسالة إيجابية، ولاتستسلم للواقع، ولكنها تطمح إلى تغييره واستثماره بالبحث والتنقيب والقراءة. إنها رسالة نبيلة لاتعرف المراوغة أو المداهنة أو الإمتاع والمؤانسة، ولكنها تستهدف الكشف عن الأعماق، والمخبوء وراء الأقنعة، والحجب [الخصب - التوارى- الآبار- الأسرار] ، لأن هذا هو مايعني الشاعر، ويعني جيله الذي أضناه الجدب والمحل والألغاز.

وهذا المفتاح يكشف لنا أن الشاعر على اتصال مع واقع الأمة أكثر من أى شيء آخر، بل أكثر من قضاياه الخاصة والذاتية، وأن رؤيته تدور فى فلك الهمّ العام مع تعدّد ملامحه وجوانبه، ولعل هذا المفتاح يقودنا إلى مايركز عليه الشاعر في رؤيته من عنصرين مهمّين، أولهما هو المواجهة والتحدي من خلال الخيل ومرادفاتها، وثانيهما البحث عن تفسير للواقع على ضوء الماضي والحلم بالمستقبل الجميل، وهو مارمز إليه بالسفر ومرادفاته.

-3-

كانت الخيل، ومازالت، ذات حضور ظافر فى المخيلة الشعبية والقوميّة والإسلاميّة، وهى رمز للإرادة التي لاتعرف الاستسلام ولا الاستخزاء، وماأكثر ماتحدثت الأمة في شعرها وأدبها وتاريخها عن الكرّو الفرّ تعبيراً عن الانتصارات والهزائم، وكانت الأدبيات الجاهلية تعدّ الخيل "حصون الرجال" وتطالب بصيانتها، وتخصّ على إطالة الرماح، لأنها "قرون الخيل" (راجع مثلاً وصيّة حصن بن بدر الفزاري لأبنائه حين حضرته الوفاة).

ولا ريب أن العصر الذي عاشه شاعرنا السبعينيّ وجيله كان عصر فرٍ في

معظمه، لم يعرف الكرّ إلاقليلاً، ولم تتح فيه الفرصة للتعبير الكامل عن إرادة الأمّة في ميدان القتال، ولهذا ألحّت على الشاعر صورة الخيل والفرسان في أكثر من موضع، وأكثر من صورة، لعله كان يهدف من وراء ذلك - ربما لاشعوريًا - إلى التعبير عن الرغبة الدفينة - بل المعلنة - للأمة، في استرداد إرادتها، وتحدي ظالميها، والطغاة الذين حولوها إلى قصعة الأمم ومعرّة الدول بعد تاريخ كان حافلاً بالإقدام والكورّ والفتح.

وقد مرّتْ بنا من قبل الإشارة إلى قصيدة "الفارس والشمس"، التي تسعى من خلال الرمز إلى تكريس الحلم الظافر بالوصول إلى الشمس (رمز الضوء والوهج والدفء والسلام والأمن...)، وتجعل "الفارس يركب ألفَ جوادٍ للشمس"، فهنا الحلم بالفارس، والخيول الألف أمر طبيعي في زمن الهزائم والعار، وبخاصة حين يربطه الشاعر - في إشارة ذكية - بالحاضر والآتي والأمس:

"الفارس يركب ألف جواد للشمس
يحضن نجمات الحبِّ..يغازلها بالجهر وبالهمْس
ويداعب غيمات الشوق بتذكار الحاضر والآتي والأمْس
ويطير ..يطير يُغَنّي أحلامَ العرْسِ. (١).

ولعل التعبير بالفعل المتكرر "ويطير ..يطير" يكشف لنا الإلحاح على ضرورة وجود "الفارس" أو "الخيّال" كما يسمّيه الناس، من أجل "العرْس" بكل مايعنيه من فرح وامتزاج وعناق وإخصاب، وبالرغم من أن الشاعر يرصد كثيراً من المعوّقات، والمصدّات التي تمنع من الحركة والانطلاق "الشمس حواليها السور منيع ..ومنيع"، فإنه يحدوه الأمل في عبور الأسوار بالجواد الذي يسميه "جواد الحب" من خلال مباراة حاسمة يملك الاستعداد لها بالإرادة والقلب المشبوب والمثابرة:

لكن جواد الحبِّ سيعبر سور الحرمان الذّهبي،
لن يرهب حجم السور ولن يحذر إيذاء اللهبِ
فلديه إرادة قلب مشبوبِ لم يشبِ
ولديه معاول إحساس مجنون الغضب
ولديه الريح يسابقها من غير كلالٍ أو نصبٍفلتتحطمْ ياسورَ الحرمان الذهبي(٢).

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص١٠١.
(٢) المرايا وزهرة النار، ص١٠٢ ومابعدها.

والمعني ذاته يتكرر بشكل آخر، فى قصيدة "التآئه"التي يتناول فيها الشاعر المأساة الفلسطينية، وإن كانت المناسبة هنا تعبيراً عن الانكسار، فنرى أشلاء الجياد تركض في دم الشاعر، وهى صورة جديدة ومبتكرة وعميقة تتناغم مع صورة التاريخ الذي يغرق في دمه أيضًا، وعناده أو إصراره الذي تحترق غاباته فى دمه كذلك :

"في دمي يغرق تاريخ بلادي !

في دمي تحُرق غابات عنادي

في دمي تركض أشلاء جيادى " (١) .

لقد تحولت الجياد إلي أشلاء تركض فى دم الشاعر، مما يعني أن كلّ شيء بالرغم من الهزيمة المريرة لن يكون على مايرام بالنسبة للعدوّ، بل يوحي بأن هذه الأشلاء الراكضة يمكن أن تتخلق من جديد، وتصير خيولاً تعبر سور الهزيمة والمذلة، بل إن الشاعر بالفعل يؤكد على ذلك حين يري الفلسطيني عائداً فوق جواد البرق إلى بلاده من الظلمة والضياع والنفي يبنى مستقبله ويصنع مصيره:

"عائدُ

..فوق جواد البرق فى ضوء الرعود

عائدٌ... أصنع تاريخي

وأهدي ولديي الضائعَ عُمْرهْ

عائدٌ..

أكتسحُ الليلَ ..

وأبني للغد التائه فجرهْ " (٢).

وكما يقول لنا هذا المقطع، فإن عودة الفارس فوق "جواد البرق"تمثّل حالة الكرّ برعودها وتفجرّها واكتساحها لمايقابلها، وهذه العودة المؤكدة فى منظور الشاعر، تأتى تعبيراًعن الحلم الجميل الذى يبرز فى زمن الانكسار راكبًا الخيل، تعويضا بل تحريضًا فى واقع متهرىء، أصيب بالعجزوالإخفاق !

بيد أن "الخيل"الاريخية، تبدو فى سياق السعر عند"صابر"أكثر واقعية، وأكثر ملاءمة فنيّة، وبخاصة حين توتبط بفرسان حقيقيين، قاموا بدورهم البطولى، حتى لو كانت نهايتم دامية وحزينة، كمانرى بالنسبة لعبد الله بن الزبير:

---

(١) المرايا وزهرة النار ص٤٥ .

(٢) المرايا وزهرة النار، ص٤٩، ٥٠.

سل فرس ابن العوام يحمحم...

ماسبقتْ قدمي ظلّي

في الوثب وراء عدوّي لولاها" (١).

والفرس هنا كرّارة لافرّارة، وتأمل قوله" ماسبقت قدمي ظلي" كناية عن نفيه للفرار، حيث يكون الظل وراء الهارب، ولكنه يكون أمام الكرّار المقدام، إنها فرس مقنعة فنيًا، لأنها ارتبطت بحقيقة تاريخيّة، ولم ترتبط بحلم، قد يتحقق أولا يتحقق، فضلاً عن الإيحاء الذي نستشفه من وصف الفرس بالحمحمة والوثب مما يعني استنفاراً كاملاً للإرادة والتحدي.

وتبدو الخيل في كل الأحوال رمزاً للخصوبة والازدهار والأمان، بالرغم مما يقتضيه التعامل بها ومعها من جهدٍ وتضحياتٍ وتحدياتٍ، تأمّل قوله:

"وفي موسم العودة الخصب يشرق فينا عناق الخيول"(٢).

إن معانقة الخيول هنا، وكما وردت في القصيدة، تأتي تعبيراً عن التصالح مع الحبيبة / الوطن، عندما تتخلى هذه عن حالة "اللاسلم واللاحرب"، أو ترفض الاستسلام للإحباط والإخفاق، فتكون عودتها للحبيب / الشاعر إرهاصًا ببدءٍ الكفاح من جديد "وعناق الخيول""في موسم العودة الخصب".

ثم إن الخيل في صورة أخرى لدى الشاعر، هي الحلّ لتحقيق المجد، وسحق الطغاة، وبخاصّة حين يمتطيها المؤمنون، إنها تتحوّل في هذه الحال إلى خيلٍ مجنّحة، تتجاوز بقية الخيول التي لدى الآخرين، وتشبه البراق الذي يمتطيه رسول الوحي" جبريل" عليه السلام، فيقطع به المسافات الطويلة، ويقهر به الزمن البطيء. إنها باختصار خيلٌ تنتسب إلى ماهو إلهي، لاماهو دنيوي، لأنها خيل يصنعها الإيمان:

"أغرقت كل الجبال الشمّ خيلي

امتطاها المؤمنون

رفرفت أجنحة الخيل على وجهيفغاضت ثورة الطوفان

هبّت نسمة الله وغاص الجاحدون "(٣).

---

(١) المسافرفى سنبلات الزمن ، ص٤٩. أسماء:الثورة والعطاء والتحدي، ص٢٧.

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٩.

(٣) المسافر فى سنبلات الزمن ، ص٥ .

ومما يؤكد انتساب الخيل إلى ماهو إلهي لا ماهو دينوي، ذلك المعجم الذي وردت من خلاله، حيث ذكرتنا بقصة نوح والطوفان، ورموزها المعروفة: الغرق، الجبال، الطوفان، غاض الماء ... إنها تشبه سفينة نوح عليه السلام التي أنقذت الإيمان من الكفر، بل إنها أنقذت الإيمان وسحقت الكفر، أو هبت "نسمة الله "منتصرة ظافرة، و"غاض الجاحدون "واندحروا مقهورين.

و"الخيل" المنتمية إلى الله، تمثل في عصر الشاعر، المنقذ من الخداع وغسيل المخ، والبطولات الكلامية التي سادت هذا العصر، وجعلت الثقة في "الفعل" أمراً يكاد يكون معدوماً، فعندما يتحدث عن قوافل الإيمان التي حاكت من الإصرار ثوبًا وارتدته، يرى أنها حطمت عواصف الزمان والمكان وأن التاريخ ينحني لهـا إجلالاً لأنها - أيضا - حطمت "مدائن الكلام":

"وينحني التاريخ أمام من مشى بها من الفرسان
ففي قوبهم نمت حدائق السلام
وحطموا مدائن الكلام
تعانقوا وحولهم يضوي عبير الانتصار"(١).

وبالرغم من التثرية التي غلقت هذه السطور، وقللت من قيمتها الفنيّة، فإن "الفرسان" أو "الخيّالة" قد "فعلوا" ولم يكتفوا "بالقول" -كما هي الحال السائدة في واقعنا، وهو ماجعلهم يتعانقون فرحين بالانتصار، وكأن الشاعر يهجو الواقع ضمنًا، ويقدم مفارقة لفرسان القتال، وفرسان الكلام.

إن "الخيل" و"الخيّالة"، رمز للمعنى الذي افتقدته الأمة في أزمنة الهزيمة والعار، وهو ماسنراه لاحقًا إن شاء الله، متعانقًا بقوة مع "السفر" أورحلة البحث عن الهويّة والمصير.

-4-

يأتي السفر في أشعار "صابر عبد الدايم" رمزاً لحالة البحث عن الهويّة، وتعبيراً عن مفارقة واقع إلى واقع آخر، وقد يكون رديفاً للموت والرحلة والإبحار، وكلها - كما ترى - إقلاع من مكان إلى مكان، ومن حالة إلى حالة، لكنه في كل الأحوال يظل سعيًا مشكوراً للبحث والاكتشاف عن سرّ البلاء والعناء، واستشرافًا للمستقبل المجهول.

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥٣.

وقد ورد السفر بلفظه ومعناه في عنواني مجموعتين شعريتين "الحلم والسفر والتحوّل" و"المسافر في سنبلات الزمن"، كما حملت بعض القصائد عناوين توحي بالسفر والرحيل أو تشير إليهما صراحةً، قافلة الغرباء، التائه، أسئلة تبحث عن المرفأ، العناق في موسم العودة، من فتوحات الغربة، المنفى داخل الوطن، المسافر... الخ.

ولعل قصيدة "المسافر في سنبلات الزمن"، خير تعبير عن السفر إلى الهويّة، بحثًا عنها واكتشافًا لها، وتقديمًا لملامحها المضيئة، والبحث والكشف والتقديم ليست هدفًا في حدّ ذاتها بقدر ماهي دعوة دائبة لاستلهام الهويّة، أو الإعلان عنها مرّة أخرى في الواقع المتردّي للخروج منه وتجاوزه وصناعة الغد الجديد المضيء، والقصيدة تبدو كأنها مقطع واحد بالرغم من طولها، يحكي "مونولوجًا" داخليًا يبدأ بالفعل "كان" مضافًا إلى ضمير المتكلم، تنعطف عليه في الأغلب، أفعال ماضية " تصوغ رؤية ناضجة لأنضج مافي الماضي، ومن خلال تصوير حيٍ يتكافأ مع حيوية هذا الماضي ونضارته:

"كنتُ وَحْدي والتواريخ وأمشاج الليالي
في ظلام الرحم الكوني تنمو وتشكل
كنتُ وحدي ويعرش الله آفاقي تظلل
وانـدلاع السرّ من جوفي كان الصرخة الأولى لطفل العنفوان
كان في البدء ومازال ترويه الدماء
طالما أسقية ذاتي وأنا سرّ البقاء
راحلاً عنه لألقاه وأحيى في بواديه النماء
وتفتّحتُ بعينيه زهوراً ونبوءاتٍ
... وأمطاراً وجنات إباء] (١).

وكما نرى فأن السفر أو الرحلة إلى الماضي تعطى المفارقة المثيرة بين ماكان، وماهو كائن، ومن خلال الرحلة يعطينا الشاعر مواصفات الهويّة الحقيقية للأمة أو المسلم الحقيقي الذي لم يعرف الهزيمة والهوان والعار، كما يعرفها المسلم المعاصر.
وبالرغم من تواضع المسلم في الماضي، فقد كان عزيزاً وظافراً "كنت وحدى" –

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥.

وتأمل تكرارها مرة مع التاريخ ومرة مع ظل العرش، ثم تأمل "اندلاع السر" الذي كان صرخة العنفوان والقوة. إن الشاعر يركّز ملامح الهويّة المفقودة في الاتصال بماهو إلهي، لأنه يقود إلى الإقدام والكرّ والفتح، مما ألحّ عليه الشاعر من قبل في أحاديثه عن الخيل، بالإضافة إلي ما يذكره هنا في سياق البحث عن هويّة، حيث يشير قائلاً بعد السطور الشعرية السابقة:

"أغرقتْ كل الجبال الشم خيلي"

إن ملامح الهويّة كامنة في ذلك السّر الذي يقوم على الجسارة والإقدام، ويزايل الخوف والتردد، والذي كان في البدء - ومازال - ترويه الدماء،ثم يشير إلى طبيعة السّر واستمراره لينبهنا إلى ملمح ضروري فيه وهو "طالما أسقيه ذاتي وأنا سّر البقاء"، ولاريب أن هذا السّر الموصول بعرش الله يجعل التضحية بالدماء أوالذات هي الأساس للقوة أو لطفل العنفوان، وتأمل قول الشاعر "طالما أسقيه ذاتي" تعبيراً عن استمرار التضحية واتصالها، وكأنه يقول إن سبب التردي هو انقطاع التضحية وتوقفها، وهو مايلحّ عليه الشعر في بقية القصيدة، من خلال اسم الفاعل، ولذلك دلالته في الإشارة إلى المبادرة بالفعل والعمل، حيث يتكّرر اسم الفاعل كثيراً معبأ بعناصر الحركة والنشاط: راحلاً، طائراً، صاعداً، هابطًا، ملقيًا، ناصبًا، بانيًا، مانحًا، ساقيًا، فاتحًا، مفرقًا، واهبًا، عائداً ...الخ - وكأنه يقول لنا مرة أخرى إن صمتكم عن "الفعل" هو سرّ المحنة التي تحيونها، وإن كان في الوقت ذاته يقدّم الأمل من خلال إصراره على أن "يكون" كما "كان"، ليتجاوز زمن العقم والشرّ:

"هكذا كنت..

... ومازلت سحابًا وحدائق

صاعداً في سنبلات الزمن الناخر أصلاب التكاثر

هابطًا تحت الجذورالساليات الأرض أحلام البراءة

راحلاً في الصخر تحدوني الجساره

ملقياً في قبضة النيران ذاتي

فإذا النيران في ذاتي اشتهاء ووضاءة

ناصباً عرس السموات بقاع البحر في خصب المواسم

بانياً كل المضلولات التي فوق ضلوعي

شيّدتُ كبرى الملاحم ....." (١).

ولاريب أيضًا، أن الشاعر ليس من أولئك المفتونين بالماضي لذاته فحسب، بل لأنه من أولئك الذين يرون الماضي المضي.. ويستلهمونه لصناعة المستقبل الأكثر إضاءة، إنه استلهام إيجابي بعد أن وضع يده على السرّ الذي جعل الماضي مضيئًا، أو هو السرّ الذي يفكّ مغاليق الهويّة الضائعة في متاهات الأحزان والهزائم والتردي، ولذا نجد رحلة الشاعر أو سفره بحثًا عن الهويّة وفكّ رموزها مصحوبًا في الغالب بالأمل وبالحديث عن "الخيل" رمز القوة والعنفوان والظفر، والتضحية المستمرة:

"وأنا أعلوُ وأعلوُ فوق سنّي
لاينالُ الزمنُ الفاتكُ منّي
فهو بعضي وأنا الكلُّ الذي يغفلُ عنّي
كلما جدّتّ يدنّ ولدت لي ألف دنّ
والمفازاتُ تناجيني وخيلي لم تخنّي .." (٢).

وتبدو في الأبيات السابقة ملامح الإحساس الصوفي الذي يعبّر عن نفسه عادةً بالمزيد من الوفاء للمحبوب والتضحية من أجله، من خلال صياغة محكمة، وموسيقى متنامية رهيفة، لاتقتصر على القافية التي تؤكد الانتماء للهويّة، والاعتداد بالذات فحسب، وإنما تتعداها إلى الاستفادة بالتكرار(أعلو وأعلو -دنّ وألف دنٍ) والمطابقة بين بعض وكل، والتناغم بين المفردات في نسيج شفّافٍ ومؤثّر، يعبّر عن رغبة في الجهاد والإقدام (والمفازات تناجيني وخيلي لم تخني).

وإذا كان الشاعر يتألّق عادةً عند التعبير عن "السفر" الذي يبحث فيه عن الهويّة، فإن هذا التألق قد لايطّرد بالمستوى ذاته، حين يكونتعبيره عن "السفر" بحثًا عما هو شخصي أوذاتي، وإن كان يقدم لنا أحيانًا بعض العناصر الفنيّة الطازجة والمميزة. ففي قصيدته "المسافر"التي يرثى فيها صديقًا له، يقدّم لنا الشاعر تصويراً حيًا لصديقه الراحل أوالمسافر يستقي عناصره من البيئة الريفية الصافية والنقية، حيث يعطيه وجه النيل حين يبتسم، وسماحة الأجداد الطيبين، وشموخ الهرم الأكبر، ونقاء القطن، وندى الياسمين، وشعاع البدر، وصفًا لأعضائه

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن ، ص٦.

(٢) السابق، ص٧ .

وملامحه، أماروحه فيشبّهها بسلّة قمح تهب الأمن للتائهين:

باسمًا كان كوجه النيل سمحا كالجدود الطيبّين

فارع القدّ كمثل الهرم الأكبر وضّاء الجبين

يده أنقى من القطن وأندى من عطور الياسمين

قلبه مثل شعاعِ البدر، فيّاض بهالات الحنين

روحه سلّة قمح تهب الأمن لكل التائهين.

بيد أن المهم في هذه القصيدة، هوالتعامل مع السفر بوصفه رديفًا للموت والحياة معًا، والإبحار إلى عالم الأحياء الظالمين وهاهو الشاعر يجعل أيام صديقه مسافرة في زمن صعب وليس الصديق هو الذى يسافر:

سافرتْ أيّامُهُ والدرب قاسٍ وضنينْ

زادهُ كان التأنّي في زمانِ العاثرين

وأمانيه حقولٌ من صحابٍ واعدين

. . . .

مبحراً في زمن الحبِّ لقومٍ ظالمين ! (١).

والشاعر يضعنا أمام نوعين من السفر، سفر الراحل وإبحاره، بالرغم من الصعوبة والمرض، إلى الحياة معانقًا، يحمل الأماني التى تشبه الحقول (تأمل الصورة الريفيّة المبتكرة)، ثم سفره- رغمًا عنه - إلى الموت بعد أن ذوى عمره، ويعد أن أدار القوم ظهره له - في مشهدٍ مؤثرٍ بل ساخر، حيث التقطوا ثماره الناضجة وعرضوها للمبيع:

لم يصدّوا الريح عن أغصانه وهى تضيع!

شاهدوه.. العمر يذوى وهو نهب الصقيع

فأداروا ظهرهم، وهو مع الداء صريع!

فتح العينين لم يشهدْ سوى ظل الربيع

سقطتْ أوراقه تحت خطا الليل المريع

نضجتْ أثماره.. فالتقطوها عرضة للمبيع!؟ (٢).

وإذا كنا أمام حالة من السفر المركّب، الذي يحمل مزيجًا من اللّوعة والأسى

---

(١) المسافر فى سنبلات الزمن، ص٥١.   (٢) السابق، ص٥٢.

والسخرية المريرة، فإن الشاعر استخدم السفر، بمعنى الموت وحده، وبالطبع لابد أن يكون الجوّ مأساويًا، وسيكون مأساويًا فاجعًا حين نعلم أنه الموت يحدث لوالد الشاعر الراحل يوم زفاف أحد أبنائه وشقيق الشاعر، ولعل الأبيات التالية توضّح مدى المأساة التي يحدثها السفر / الموت حين يسأل أطفال الشاعر - أحفاد الراحل - عن موعد عودته من السوق:

وسافرتَ حيثُ اللارجوع مخلد فهل بُرْؤك الموت الذى منه تنفرُ

وسافرتَ والأطفالُ تسألُ في أسى متى الجدّ ياأمي من السوق يحضرُ

لقد غاب عنّا ما عهدنا غيابُه وقد عادنا شوقٌ لحلواه مسكرُ (١).

وبالرغم من أن كلمة (اللارجوع) تبدو ناشزةً عن السياق لتركيبها العصري المنحوت وفقا للغة الصحافة، فإن الأبيات تحمل دلالة أعمق على قسوة الموت من خلال الحديث عن السفر والغياب.

بيد أن السفر يأتي قرينًا للحياة والصمود والمقاومة، ودليلاً يهدى الحيارى والضالّين، وهاهى "قافلة الغرباء" يقودها "محمد "صلى الله عليه وسلم تسافر في الزمان والمكان، لتكون الخطوات ضياء فوق الأرض، والكلمات آفاقًا للشرفاء، وبهذه الكلمات وتلك الخطوات يهتدي الشعراء الحقيقيّون، وأولهم شاعرنا "صابر عبد الدايم" الذي يُسافر إلى محمد صلى الله عليه وسلم، ليلهمه سرّ الوجد، وطبيعة المهمة:

"والشاعر عندك يامن جئت بملّتك السمحاء
حطّابٌ يحملُ فأسًا في الصحراءْ
يُجري فيها الأنهارويِنسج للعريانِ كساءْ
والشاعرُ سلطانْ
يحملُ فوق الظهر إلى الأطفال غذاءْ
سيفٌ مسلولٌ في وجه الأقذاء قلبٌ بأذانِ الحقّ خفوق
يورق بالأمل الوضّاءْ
لايحرقه الجمر الملقى فوق الأنداءْ " (٣) .

---

(١) السابق ، ص٥٢ .

(٢) المسافر في سنبلات الزمن ، ص٩٢ .

(٣) المسافر في سنبلات الزمن ، ص٣٦ .

وإذا كان السفر في الصور السابقة يبدو رمزاً بسيطًا، وأقرب إلى الإدراك والفهم، فبأن السفر يتحول إلى رمز أعمق، أو أعقد إذا شئت تعبيراً آخر. ففي قصيدته الطويلة "الحلم والسفر والتحول" يأخذ السفر بُعداً أو أبعاداً شتى، تتداخل في الماضي والحاضر، بين البحث عن ملامح الهويّة، والتمرُّد على الواقع، وإعلان الثورة على كل ماهو قائم، فالشاعر يحسّ بالحصار، والنفي، والحرمان من ظلال الحبيبة / الوطن، ومن حصاد ثمارها، ومن الاستفادة بخيراتها، لذا نرى الشاعر يبدو مرهقًا يدور في دوامة تكادُ تجعل الرؤية غائمة أو غامضة، ولكن قليلاً من الصبر في استكشافها يجعلها حاضرة في الذهن، وإن كان ذلك - للأسف - قد أوقع الشاعر في نثرية باردة لاتتسق مع حرارة الغضب والثورة التي تحفل بها الرؤية.

فالشاعرفي المقطع الأول (الحلم) يبدو كأنه سيحضن العالم بين يديه، (وكم بحصادك الموعود قد جعلت ليالي التي ذبحت على الدرب)، ولكنه يُصاب بالإحباط:

"ومرت ياحبيبة عمري المهدى
فصول العام والأثمار لم تكبر "(١).

وفي المقطع الثاني (السفر) يعبرُ الشاعر عن إحباطه بصورة أكثر عمقًا وتعقيداً حيث يزداد الإحباط قسوة، ولكن الأمل ينبعث فجأة :

"وعشّشَ داخلي زمنُ المخاوف يامعذّبتي
ومدّ ظلالَهُ السأمُ
وآهٍ منه ..ياكم كنت أرهبُهُ ..وكم حاولتُ أُقْصيه
ولكن فجأة أحسستُ أفق الانبعاث بداخلي يمتد..
.. كي تمحي ملامحك التي ذابت سربًا في لياليه..."(٢).

ولكن هذا الأمل لايلبث أن يتبدّد، ويحل مكانه الدّوار، والمجهول(٣) ، وهنا تكون الثورة والقلق، فيحرق الشاعر دفاتره في لهيب صراعه المحموم، ويكون "السفر" قرينًا للرفض والثورة.

---

(١) الحلم والسفر والتحول ،ص٣٢.

(٢)السابق ، ص٣٣.

(٣) السابق ، ٣٣، ٣٤ .

"خلعتُ ملابسي من بعد ذاكرتي
وسافرتُ
نقضتُ الماضي المختل ثم رقصتُ عريانا
وفي قلب السنين البكْر عبر موانع الأيام والأسفار أبحرتُ
وعبر جزائر المجهولِ غامرتُ..." (١).

وتتذبذب مشاعر الشاعر بين مدّ وجزر، وتغيم الرؤية، وتحترق السفائن، ولم يبق بينه وبين الواقع إلاّ خيط العنكبوت يشدُّه للحلم والدنيا الطفولية"وهيهات الرجوع!!"

ويظل "السفر" رمزاً عميقًا ومعقَّداً للانطلاق من جهامة الواقع وقسوته ومرادفًا للهرب أيضًا، وإن كان الشاعر في نهاية المطاف وفي ختام المقطع الثالث، يخبرنا دون أسباب أنه سيعود إلى حبيبته / الوطن، بعد رحلة العذاب والضنى:

رغم مسافة الزمن التي امتدت بلا لقيا
وأنستني لياليك
بصورتك الجديدة ياحبيبة جُرْحيَ الأكبر
سآتيك/سآتيك/سآتيك" (٢).

ويبدو أن الشاعر فيما بعد قد تخلى عن هذا الرمز العميق المعقّد، ليعود مرة أخرى إلى البساطة التي تغني عن التعقيد في أحدث دواوينه "المرايا وزهرة النار"، الذي يحمل عنوان القصيدة الأولى فيه، حيث يعود "السفر"رمزاً للبحث والاكتشاف، والتساؤل عن سرّ السقوط /سقوط الحبيبة / الوطن) في جُبّ الضياع والهزيمة والخوف، ويتردّد السفرُ ومرادفاته، ومعوّقاته أيضا، بصورة أجمل وأغنى:

"مراياكِ ..ماعدتُ أبصر فيها نجوم ارتحالي!
وماعادَ فيها يسافرُ برقُ اشتعالي !!
فكيف تكسَّرتِ في ناظريَّا؟
وكيف انطفأتِ على ساعديَّا ؟
وكيف تجمدتِ في خطواتي ؟
وكيف تبعثرتِ في خطواتي ؟

---

(١) السابق، ٤٠.

(٢) السابق، ص٣٣، ٣٤.

وكنّا على فرس الشعر نرحل ..نعبرُ فوق جسور

البراءة ..

..ندخلُ فى صدْر هذا الزمانِ ..

ننقّبُ عن بؤرةٍ للحنانِ

فكيف سقطتِ ؟

وكيف تواريتِ خلف الجبالِ " (١) .

هذا التساؤل أو السفر في أعماق السقوط، لايتوقّف ولاينتهي عند حدّ، ولكنه يمتدّ فى صيغٍ شتى تحملُ أملاً أو حلمًا بالنهوض والشروق:

"فهل تشرقين على أنفسٍ من طرازٍ جديدْ ؟

وتسقينهم سرّ هذا الرحيل العنيدْ ؟ " (٢) .

ويبدو أن طول الرحلة أو السفر جعل الشاعر يحسّ أن هناك من يرى في ذلك هروبًا أو سلبيةً أو ابتعادًا عن الحبيبة / الوطن، ولكن إحساس الشاعر، يستعلي على تلك الرؤية، بل يثبت أن السفر "غَيْرَةٌ" ، و"مقاوَمَةٌ" لمن يستولى على الحبيبة ويستلبها ويطلق فيها صقور الهزيمة، والخوف ويفتك بالأغنيات والأحلام :

"وماعنك أنأى ..ومامنك أهربُ..

لكن أغارُ ..

..... فأغتالُ من يسرقُ العرشَ منّى " (٣) .

ويستمر الشاعر في "السفر"بحثًا وتساؤلاً عن كيفيّة التحليق فى عالمٍ من الدخان، وكيفية تشييد القصور، بينما الحقل قد هجرته سيوف الأمان؟ وكيف تذوق المفازات طعم الخضرة والريّ، وتصهل فيها الخيول - تأمل صهيل الخيول ودلالتها - وتورق فيها الطلول ويرحل عنها الأفول؟! وكيف تُرْمَى صقورُ الهزيمة بكل الحراب؟ ومتى ترفرف كل النبوءات، ومتى يعودُ الذي ضاع ؟إنه يصرّ على الرحلة والسفر والبحث والتفتيش حتى يحقق المراد :

"ففتشْ بذاتك عن زهرة النار..

..تلْقَ الحدائقَ تَنْبتُ بين يديكْ " (٤) .

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص٧/٨ . (٢) السابق، ص٨.

(٣) السابق ، ص٩ .

(٤) السابق ، ص١١ .

إن "السفر" يظل رمز المعاناة التي تتحقق فى نهايتها الأماني، بالرغم مما يعترض هذا السفر من معوقات ومنغصات ومحبطات، ويظل "السفر" في صورته العامة حالة فنيَّة موفقة استطاع الشاعر من خلالها أو بمزجها "بالخيل" يعبّر عن أشواق جيله إلى العثورعلى "زهرة النار" لتنبت حدائق الوطن خضراء مزدهرة ريانة.

-5-

وإذا كان الشاعر من خلال الرمز اللغوي، قد استطاع أن ينقل العديد من جوانب رؤيته، فإنّه من خلال "الرمز التاريخي" - الذى يدور فى مجال البحث والاكتشاف والمفارقة أيضا - أن يقدّم جوانب أخرى لرؤيته، وقد وظفَ الرمز التاريخي بمهارة واقتدار فى معظم المواقف، ليؤدّي من خلال المفارقة أو استعادة الماضي الظافردوره فى تعميق الرؤية وحملها إلى المتلقي.

والرمز التاريخي فى أغلبه، رمزٌ إسلامي، ينطلق من شخوص التاريخ الذين أثّروا فى المسيرة الإسلامية وبخاصة في فجر الإسلام وضُحاه، فهناك الرسول صلى الله عليه وسلم، وأسماء بنت أبي بكر، وعبد الله بن الزبير بن العوام، وعثمان بن عفان، والحسين بن علي، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي، فضلاً عن الأنبياء نوح، يوسف الصديق، موسى، وسليمان عليهم السلام، وعلى الجانب المقابل نجد رموزاً للشرّ والقهر والطغيان من أمثال: أبي جهل، مسيلمة الكذاب، الحجاج بن يوسف الثقفي، سليمان بن عبد الملك، فرعون، دقلديانوس ... وغيرهم.

لم أعثر في قراءتي لشعر صابر على رمز أجنبى أو أسطوري، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى ثقافته الإسلامية العميقة التي وقف نفسه عليها، والرمز الإسلامي في كل الأحوال تعبير واضح وصريح عن الانتماء للهويّة الإسلامية التى آمن بها صابر وجيله فى عصر الاستلاب والذيلية والتبعية للطامعين والغرباء !

وإذا كان الشاعر مسبوقًا في استخدام بعض الرموز مثل الأنبياء عليهم السلام؛ فإنّه استخدم بعض الرموز التي لم يستخدمها غيره، أو قلَّ استخدامها بين الشعراء من مجايليه أو سابقيه، ولعل أبرزها فى هذا السياق: أسماء بنت أبي بكر، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابى.

وأسماء هي الفتاة المسلمة التي استطاعت أن تشق الحصار والمطاردة والملاحقة التي فرضتها قريش عقب هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم - مع أبي

بكر .وتذهب بالطعام والماء إليهما ، وكان هذا الحدث سببًا في تسميتها بذات النطاقين، لأنها شقت نطاقها نصفين ، ووضعت في أحدهما الطعام، وشدت بالثاني قربة الماء، وتصدَّت لأبي جهل بحزم وحسم، ثم إن أسماء "هي زوج الصحابي الجليل "الزبير بن العوام" ، وأمّ "عبدالله بن الزبير" الذي قتله الحجّاج وصلبه، وظل معلّقًا حتى قالت: أما آن لهذا الفارس أن يترجّل ؟! فأنزله ودفنه، وهي التي قالت تعليقًا على صلبه والتمثيل به وماذا يضير الشاة بعد سلخها ؟

يأخذ الشاعر "صابر عبد الدايم" من "أسماء" رمزًا وإطارًا للتعبير عن شخصية فريدة في تاريخ الإسلام لينقلها إلى الواقع المعاصر بأبعادها ، ودلالاتها ، دون أن يربطها بهذا الواقع وأحداثه ربطًا مباشرًا ، فهو يقدم سيرة أسماء من خلال عنوان أقرب إلى عنوان مقال لا قصيدة فيه من الجهارة والوضوح أكثر مافيه من الإيحاء والرمز: "أسماء: الثورة والعطاء والتحدي" وانطلاقًا من العنوان يقسِّمُ القصيدة إلى ثلاثة مقاطع، يحمل عنوان كل مقطع جزءًا من عنوان القصيدة، فالمقطع الأول "الثورة" ، والثاني "العطاء" والثالث "التحدي" في الأول يستعرض الشاعر طرفًا من سيرة "أسماء" عند الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، ويرى في موقفها ثورةً ورفضًا للظلام الذي يعشش في العقول والقلوب، ولكنه يمهّد لهذا المقطع بالإشارة إلى أنه يفتح ملف التاريخ المنسي ليتحدث عن الهجرة والمهاجرين وموقف قريش من الإسلام، وكأنه جاء ليذكر جمهور المعاصرين بصفحة من صفحات الماضي كي يروا نموذجًا فريدًا يتمنى أن يحتذيه المعاصرون:

"وفتحتُ ملفَّ التاريخِ المنسيِّ . .
. . . فألقيتُ الصدّيقَ وصاحبَهُ يلتقيان
مكّةُ تهرب من وجهِ اللهِ وتطرُدُ أضواء الإيمان
وتحاولُ صدَّ رياحِ الحق الحبلى بالصدقِ
السّاحقِ زيفَ الطغيانِ فتغلقُ كلَّ الأبواب
وتحاول إطفاءَ الشمس فتلقي الراحةَ فوق العينين " (١) .

وينتقل الشاعر بعدئذ إلى تناول جهد "أسماء" ودورها في مساعدة الرسول صلى الله عليه وسلم – وأبيها الصّديق، وهما مهاجران متخفيّان، وكذلك تصدّيها لأبي جهل الذي هوى بكفّه على وجنتها ، ومن خلال هذا اللمح في حياة أسماء يبرز

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٢٣، والحلم والسفر والتحول ، ص٤٥ .

الشاعر المفارقة بين ماهو سائد في الجاهلية، وماهو مأمول في الإسلام من خلال الهجرة المباركة، ويستخدم الجناس بين غار ثور والثورة، التي تتمثل في الهجرة الإسلامية ليرسم ملامح المستقبل الذي ينتظر العالم :

[وبعينيها السمراوين صمودٌ - رفضٌ - حبٌ ..وفداء
والقلبُ الثائرُ ومضٌ يرصدُ مأساة جنونِ الأعداء
ويطير إلى يثربَ بالحلمِ الأخضرِ والزمن المعطاء
ويسرّ إليها
ويردّد قلبِ الزمنِ الموار بأحلامِ الفقراء
في ثورٍ ... تتفجّرُ أنهارُ الثورة
من ثورٍ ... تتفجرّ أنهار الثورة
على ثورٍ ..يُلقى الأفقُ بنار الحقّ لتحرقَ أعداءَ الثورة
وإلى ثور..تركض خيلُ الحبِّ لتسحقَ من هبَّ
لإطفاءِ الثورة" (١).

ويبدولي أن استخدام لفظة "الثورة" وماترتب عليها لم يحالفه التوفيق، فهذه الكلمة صارت في الذهن الإسلامي العتيد رمزاً للظلم والفجور، ودلالة على الطغيان ومحاربة الإسلام، فضلاً عن قصورها - لوأخذت بالمعنى الأصلي لها - عن الوفاء بمضمون الرسالة الإسلامية، وعطائها الذي هو بالضرورة أكبر من عطاء أية ثورة ناجحة وصالحة.

ولعل الشاعر لم يتنبه إلى الدلالة المعاصرة لكلمة الثورة، وأراد - بدافع الإخلاص - أن يأخذ الكلمة بدلالتها المباشرة التي تعني رفض الظلم والقهر والاستبداد .

بيد أنه في المقطع الثاني (العطاء) يمزج بين عطاء أبي بكر وتضحياته الجسيمة، وأبرزها المال، وترك الأهل والولد، وعطاء ابنته "أسماء" وتضحياتها بكل شيء حتى الذهب الذي تتزيّن به النساء من أجل معركة الحياة:

"خلعتْ ثوبَ العرْسِ ..وراحتْ تسكبُ نبضَ القلبِ وومْضَ العقلِ بمعركةِ حياةٍ لاقحةٍ معطارة " (٢) .

---

(١) السابق، ص٢٤.

(٢) السابق ، ص٢٧ .

ولايتوقف الشاعر عند هذه المرحلة فى حياة أسماء، ولكنه يشير إلى المراحل الأخرى حتى قاربت منها نهاية العمر، فيراها رمزاً للعطاء، وتحمّل الشدائد، ويراها لاتهرمْ أبداً، لأن الهرم هو التوقّف عن العطاء:

"هل تَهْرمُ أسماء
والقلب المثمر بالإيمان حديقتها المعطاء ؟
يمتدّ الجذر لكى يتفرّد بالخصبِ بعمقِ الأعماق
والأغصانُ تفتح أعينها
تنشرُ أجنحةَ الخير وتغرسُ بسمتها فى الآفاق " (١) .

ولعل المقطع الأخير، هوالذي يعنيه الشاعر فى حقيقة الأمر ليربطه دون رباط بالواقع المعاصر، فهو يفسّر موقفها حين تعرّض ابنها عبد الله بن الزبير للقتل على يد الحجاج بن يوسف الثقفي - كما يكشف عن صلابة إيمانها وإرادتها :

[أسماء: فى لبّ الأغصانِ نداءُ إباء
لم يُصْغِ لسيف الحجّاج الغارق فى بركانِ دماء
لم تهتزّ جذورالحقل أمام الإعصارالأموي. المصبوغِ
بأشلاءِ ابن علي
عيناها اختزنتْ كلَّ تجاربِ رحلتها لليوم الموعود
عبد الله
لاحاكمَ إلا الله
لاتعطِ السارقَ بُستانك
لاتترك فى وجهِ الإعصار الأهوجِ أغْصَانك
صُغْ من أوتارِ هُداكِ رماحًا تُفْنِي من يخنقُ ألحانك
واجعل من نَبْض يقينك صاعقة ... تنقضُّ على من يغتالُ
اللحظةَ إيمانك] (٢).

وفى إطار درامي يُجري الشاعر حواراً بين أسماء وابنها عبد الله يعبّر فيه الأخير عن إيمانه ويقينه بالرغم من قسوة الحجاج وتمثيله بالمعارضين ومنهم عبد الله، وتخبره أمه إن الريح لاتُوقفها إلا قمة شامخة وتحضّه على الصمود والتحدي حتى

---

(١) السابق، ص٢٨.

(٢) السابق، ص٢٨/٢٩.

يحافظ على حقه ومعتقده.

وإذا كان الشاعر قد آثر أن يعرض التاريخ لا أن يستثمره استثماراً كاملاً يربطه بالواقع المعاصر، فإنه في هذه القصيدة وغيرها، انطلق من معجم إسلامي متميّز يتناغم مع طبيعة الرؤية والسياق، وتتردد في صفحاته مفردات مثل: الإيمان، والحق، والطغيان، والشيطان والمصباح، والسيف، والحب، والضوء، والفداء، ومكة، ويثرب، والقرآن، والنور، والقمر، والفيض، والخير، والهدى، ووجه الله، والخلد، والملكوت، والأقدار ... الخ فضلاً عن تصوير حيّ يدور في إطار دراميّ واضح يعتمد على القصة أحيانا، والحوار في أحيان أخرى، تتخلله صورٌ مبتكرة ومتميّزة كما نرى في قوله""والمستقبل فوق السيف .." و"..قريتُها الراحلة على كاهلها "و"الأحجار دنانير برّاقة .." و"سَلْ راحتها كم وهبتْ لرحاها"و"سَلْ قريتها كم نهبتْ من خصب قواها".

ويجري الأمر على النسق ذاته في قصيدته الطويلة "مشاهد من "ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي" والتي يحكي فيها قصة القائد الشاب المسلم الذي فتح بلاد الهند في عهد الوليد بن عبد الملك، وقتله صالح بن عبد الرحمن التميمي بأمر من سليمان بن عبد الملك في سجن واسط بالعراق، لأنه ابن عم الحجاج الذي كان يؤيّد الوليد في عزل أخيه سليمان من ولاية العهد، ومات القاسم في الرابعة والعشرين من عمره.

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع تتناول حياة البطل الشهيد وفتوحاته العظيمة، ويمزج فيها الشاعرين الشعر الحُر والشعر العمودي، ولكنه يكتفي فيها مثلما فعل في قصيدة "أسماء"، بتسجيل التاريخ وعرضه، دون استثماره استثماراً كاملاً، وهو ماينطبق أيضاً على قصيدة "المنفى داخل الوطن - هكذا تكلم أحمد عرابي" (١).

بيد أن الشاعر يحوّل الرمز إلى حالة من الاستثمار الفنّي بطريقة جيّدة ومتكاملة، في قصيدته"الشهيد" ، التي يتناول فيها حادثة الجندى "سليمان خاطر" الذي أوقف عربدة اليهود في سيناء، وأطلق عليهم مدفعه الرشاش فقتل عدداً منهم، ثم قيل إنه انتحر في سجنه عند محاكمته.

---

(١) راجع المسافر في سنبلات الزمن، ص٣١ ، ومابعدها، ص٦٩ ومابعدها - والحلم والسفر والتحول، ص٧ ومابعدها.

يستدعي الشاعر شخصية النبيّ سليمان عليه السلام، ويربط بينه من ناحية، وبين سليمان خاطر من جهة أخرى في مفارقة أو مداخلة تكشف عن منهج القوة الذي يصنع العدل ويرسي دعائمه، ويوقف الظلم الأحمق، ويكفّه عن ممارسة القهر :

[ياسليمان أأقبلت مع الطير وشاهدتَ مواويلَ الحيارى؟
أحرفًا مكسورة الإيقاع ..
..فى دوّامة العصْرِ ...وفى وجهِ الزمانِ - الصَّخْرِ -
مازالت تدور والمرابون...أضاعوها على كل الجسور!!!
بعثروها فى سراديب اللغاتْ ! (١) .

وفي مجال إشادته بشجاعة الجندي، ونفي الإشاعات التي أطلقت حوله، يستدعي قصة "الهدهد" الذي أنبأ سليمان عليه السلام بخبر بلقيس ملكةْ سبأ، لينبيء الشاعر والناس - بعد طول غياب - بأضواء اليقين:

[هل نرى الأشجارَ تمشى .. فوقَ صدرْ الراسياتْ
ياسليمانُ ..لقد عاد إليكَ الهدهدُ الهاربُ يُنْبيك
بأضواء اليقين
إنَّ هذا الشجرَ الأخْضرَ نارٌ "وسيوفٌ ..دماءٌ وأنينْ
ليس فيه المنُّ والسَّلْوَى..ولكن خلْفَهُ ذُلُّ السنينْ
هكذا قيل..لم نأبه بما قالتهُ زرقاء اليمامةْ " (٢).

ويمزج الشاعر العديد من الرموز الجانبية فيما يعرف "بالتناصّ" إلى جانب "سليمان النبي" ليصوّغ الواقع والمستقبل من خلال زوايا عديدة تبلور الرؤية وتعمّقها، فقد رأينا "زرقاء اليمامة" و"الشجر الأخضر" وهناك أيضا ذكْرٌ لكربلاء، ولَيْلِ امرىء القيس الذي يشبه موج البحر، وعفريت الجن الذي أتى بالعرش، والجفان التي كالجوابِ، والقدور الراسيات، والشياطين الذين يغوصون بأعماق البحار...الخ ومن هذه الرموز جميعًا يصل إلى المقولة المعاصرة التي يريد أن تصل إلى أسماعنا، من خلال مخاطبة سليمان الجندي :

[فامتط الآن جواد الريّح ..واعبرْ حاجزَ التّيه ..وهدّمْ
كُلَّ أسوارالوِصاية

---

(١) المرايا وزهرة النار، ص٣٦.
(٢) السابق ، ص٣٩.

أنتَ لنْ تغدوَ فصْلاً فى متاهات الرِّوايةْ
أنت حدُّ السيف.. لايتقنُ إلاّ لغةَ العدْلِ وإشراقَ النهاية] (١).

-6-

من أبرز الظواهر الفنية في شعر "صابر عبد الدايم": ظاهرة التضمين والاقتباس والتناص، وتأتي علي تفاوت فى المستوى والكمّ، وإن كان التضمين يبدو أكثرها سطوعًا وانتشاراً فى ثنايا القصائد، وتقوم الظاهرة على الاستفادة بالآيات القرآنية، والشعر العربى فى قديمه وحديثه، بالإضافة إلى بعض الأقوال المأثورة في تاريخنا الإسلامي منذ فجره وحتى يومنا هذا.

والظاهرة [التضمين والاقتباس والتناص] تقوم بدورٍ مهم فى شعر صابر، إذ إنها بصفة عامة، تعطي للنصّ الشعري مذاقًا خاصًا، يتغير النص بدونها، وتهبط درجه حرارة تعبيره، أو تنطفىء ملامحه الجمالية. إن مهمة النّص الآخر الذي يتم استدعاؤه ليكون فى ضيافة النصّ الشعري، هي الارتقاء بمستواه التعبيري، وإحداث التأثير الأقوى لدى المتلقّي، فضلاً عن تعميق التواصل معه والتفاعل مع أبعاده الموضوعيّة والفنية.

وقد استفاد صابر من ثقافته الإسلامية الجيّدة، فاستخدم التضمين والاقتباس والتناص، ليحقّق فى شعره المزيد من التجويد والتأثير والتواصل مع المتلقي. وإذا كان قد حقق فى مجال التضمين والاقتباس تقدمًا ملحوظًا، فإنه في مجال التناصّ، الذي يجعل النصّ الغيري نسيجًا أساسيًّا في النص الذاتي، اكتفى ببعض اللقطات التي لاتجعل منه ظاهرةً شائعةً، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل عند تناول قصيدة "الشهيد"، وقد نعثر على "التناص" فى بعض القصائد الأخرى، ولكنها قليلة على كل حال (انظر مثلاً : المقطع السابع فى ملحمة العشق والبطولة، المسافر في سنبلات الزمن، ص٣٧) .

أما فى مجال التضمين والاقتباس، فقد كان الأمر على العكس، بل يشير إلى اهتمام الشاعر بهما، وحرصه على أن تكون قصائدهُ حاملةً لنصوص أخرى،

---

(١) السابق ، ص٤١.

تعضدها وتقويها، وكان القرآن الكريم من أبرز ما اعتمد عليه في هذا السياق، وبخاصة حين يجيء تضمينه متسقاً مع الرؤية والبناء الفني في شعره، ولعل قصيدته "الفزع الأكبر" تمثل ذلك خير تمثيل.

فالشاعر يبدأ القصيدة بالآيات الأولى من سورة "الطور" التي تعبّر عن هول يوم القيامة ومايجري فيه، ويمزجها بما يجري للشعب الفلسطيني والقدس والمسجد الأقصى، دليلاً على الهول الذي أصاب المسلمين باحتلال فلسطين وقدسها ومسجدها:

"والطور
وكتابٍ مسطور
في رَقٍ منشور
والبيتِ المعمور
والسُّقْفِ المرفوع
والبحر المسجور
والشعب المقهور!
والقدس المشطور
والأقصى المهجور
قد (جاء الأمرُ وفارَ التنور)
والعالم يغرق في الديجور.." (١).

وقد ضمّن الشاعر في السطر قبل الأخير الآية الكريمة "حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور قلنا احمل فيها من كلٍّ زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول..." (٢)، تعبيراً عن شدّة الهول والطوفان الذي يغرق الجميع والذي أشار إليه الشاعر في السطر الأخير بقوله: "والعالم يغرق في الديجور".

وقد كان الشاعر الراحل "أمل دنقل" من أوائل الذين استخدموا مطالع السور القصيرة بدءاً لقصائده، كما تمثّل في استخدامه مطلع سورة "التين" عندما أراد أن يتحدّث عن أحوال مصر بعد الهزيمة "والتين والزيتون والبلد المهزوم"، وحين استخدم مطلع سورة "العاديات" في موضوع مشابه، ولكن الفارق بين الشاعرين، أن صابر

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٣٨.

(٢) هود: ٤٠.

ننطلق من تصور إسلامي واضح لا تتلبسه شبهة التجديف أو الشك، التي نلحظها عند أمل. صاحب السبق في الفكرة(١).

وعلى امتداد القصيدة يقوم الشاعر بتضمينها بعض آيات من سورة الانشقاق "ألقت مافيها وتخلّت" والقارعة "كالعهن المنفوش" والنساء "تلك حدود الله" وهود "فاسلكْ فيها من كلٍّ زوجين اثنين وأهْلَكَ إلاّ من سَبَقَ عليه القول". وكما نرى فإن آيات الانشقاق والقارعة تشير إلى يوم القيامه ومافيه من تغيّرات وهول، وآيات النساء وهود تشيران إلى الحساب والثواب والعقاب، وهما من ملامح القيامة أيضًا، مما يدلّل على نجاح الشاعر فى تصوير المأساة التي تتعرض لها مقدّساتنا فى فلسطين على يد العدوّ اليهودى الظالم.

وقد يلجأ الشاعر إلى اقتباس آية كريمة يصدّر بها قصيدة له، فتكون دليلاً على الفحوى والمضمون الذي تحمله، كما فعل مثلاً في مقدمة قصيدته "لن يموت في عيوننا النهار"(٢) ، حين قدم لها بآيتين من سورة الحشر تدوران حول الأنصار والمهاجرين، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٧٠، فى مرحلة مابين الهزيمة والنصر، حيث تم تهجير سكّان مدن القناة (السويس، والإسماعيلية، وبورسعيد) إلى مدن الجمهورية البعيدة عن مرمى المدفعية اليهودية الغشوم! (٣) .

أما الشعر، فإن الشاعر يلجأ إلى تضمين أبيات لشعراء آخرين، وقد تكون هذه الأبيات مشهورة أو غير مشهورة، ولكنها في الحالين تعطي دلالة ما تؤثر في حركة السياق الشعري، ففي قصيدة "الفزع الأكبر" التي سبقت الإشارة إليها، يضمن الشاعر بيتين مشهورين لشاعر النيل "حافظ إبراهيم" تعبيراً عن سوء الأحوال فى الوطن:

"إن حظى كدقيق فوق شوك بعثروه
ثم قالوا لحفاة يوم ريح:اجمعوه " (٤).

---

(١) اقرأ مثلاًقول أملدنقل: «اركضي. . أوقفي الآن. . أيتها الخيلُ/لست المغيرات صبحا / ولا العاديات كما . قيل . ضبحا» (أوراق الغرفة٨، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٣٦١.

(٢) المسافر فى سنبلات الزمن ، ص٥٣.

(٣) انظر أيضا، مقدمة قصيدة الفتنة ، الحلم والسفر والتحول ، ص٥٧؛ وقصيدة الكلمة والسيف، المسافر في سنبلات الزمن ، ص٧٥.

(٤) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٢.

ومن الأبيات المشهورة بيت شوقي عن الحرية الذي قاله في قصيدته عن دمشق:

وللحرية الحمراء باب   بكل يد مضرجة يدق

فضمنه صابر في ختام قصيدته كلمات على طريق الحرية حيث

يقول:

[ورحت أحطم الأسوار حتى يدفن الأسر

"فللحرية الحمراء" درب خطوه العمر] (١).

ولكنه قد يلجأ إلى بعض الأبيات غير المشهورة، مثلما فعل حين استوحى بعض أبيات الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة قبل عام ١٩٤٨ "توفيق زياد" في المقطع الرابع من قصيدته "من فوق حبل المشنقة" (٢)، والقصيدة تذكّرنا بقصيدة هاشم الرفاعي "رسالة في ليلة التنفيذ"، الذي يبدو أن الشاعر قد تأثر به كثيراً في بداياته مع الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وهناك أيضاً اقتباسات للشاعرين الفلسطينين عبد الرحيم محمود، ومحمود درويش، والشاعر العربي القديم حاتم الطائي (٣).

أما المأثورات التاريخية، فقد ضمّنها الشاعر لتكون عنواناً أو دليلاً على الشخصيات التي كانت محوراً لبعض قصائده، ففي قصيدة "أسماء: الثورة والعطاء والتحدي" كانت مقولاتها مضمّنة في بعض الأبيات، وبخاصة ماشتهر عنها مثل قولها "وماذا يضير الشاة بعد سلخها ؟ "فقد استخدمها الشاعر مع تصرّف يطوّعها للوزن الشعري، وقصيدة "المنفى داخل الوطن" التي تكلّم من خلالها "أحمد عرابي" من القصائد التي حملت بعض أقواله وأقوال الخديوي توفيق: لم يخلقنا الله عقاراً "و"لن نستعبد بعد اليوم" و"ما أنتم إلا ملك للآباء وللأجداد" و"ما أنتم غير عبيد الإحسان" (٤).

إن التضمين والاقتباس والتناص، تلعب دوراً مهماً في شعر صابر عبد الدايم، وتشكّل ملامح فنيّة جمالية، تدفع بالنص إلى الأمام في غالب الأحوال، وترقى به إلى مستوى من الجودة والأصالة والتميز.

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٢.   (٢) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٦.

(٣) انظر: قصيدة التائه، المرايا وزهرة النار، ص ٤٦/٤٧.

(٤) راجع: المسافر في سنبلات الزمن، ص٦٩-٧٤

وبعد ..

فـأن "صـابر" يمثّل في شـعره روح الانـتـسـاب إلى الـهـويّة الإسـلامـيـة الظـافـرة، والتـعـبـيـر عنـهـا بجسـارة وقـوة، دون لجلجة أو غـمـغـمـة، ومـن خـلال قـدرة واضـحـة على امـتـلاك الأدوات الفـنيـة الموروثة، والمتطوِّرة، التي تثري التـجربـة الشـعـرية، وتعطيـهـا تميّزاً، يجـعلهـا إضـافـة إلى شـعـرنا المعـاصـر، وتجـعلنا نتـوقـع من الشـاعـر المزيد من التجويد والجديد.



ة

حديث الحرف . . حديث الرفض

(لم يعد يجدي . . فكوني دمدمة
وارفعي الحرف الحناجر . .
احرقي عند المحاور
كل لوحات الولاة
واحملي الرأس على الكف وسيري
لا تبالي . . إنما الموت حياة)

" عبد الله شرف "

- 1 -

يعّد عبد الله السيد شرف (١٩٤٤-٠٠) ، من مواليد صناديد، طنطا غربية، واسطة العقد بالنسبة لشعراء السبعينيات فى مصر، عنده يلتقون ويتجمعون ويتواعدون، وهو أكبرهم سنًا تقريبا ، وأكثرهم تواضعًا وأصالة بالمعنيين، الإنسانى والفنىّ.

ولا أريد فى هذا السياق أن أتحدث عن علاقتى الشخصية به، فهي من العمق والحميمية بحيث لايستوعبها المكان، ولكنى أردت مجرد الإشارة لأقول إن الشاعر يخطو خطوات حثيثة ومطّردة في مجال تطوير أدواته الفنّية وحصيلته الثقافية.

لقد تعلمّ الشاعر فى الأزهر الشريف، حصل على ثانويته العامة، ثم على الشهادة العالية (البكالوريوس) فى المعاملات والإدارة (التجارة)، وأعطاه الأزهر الفرصة ليتمكن من اللغة نحواً وصرفًا وبلاغةً وعروضًا، وقبل ذلك أعطاه القرآنُ الكريمُ والحديث الشريف إحساسًا دقيقًا بموسيقى الكلمة وإيحاءاتها، ثم كانت البيئة التي نشأ فيها الشاعر مجالاً خصبًا ينهل منه عصارة الأدب العربي القديم والحديث، فقد كان أبوه يرحمه الله - من علماء الأزهر الشريف ذوي المكانة العلمية المرموقة، وكان أكبر أشقائه من الراحلين محبًا للأدب والثقافة مما تمخض عن وجود مكتبة غنيّة بعيون الكتب وروائع الفكر فى منزل أسرة الشاعر، وهو ماأتاح له فرصة قلّما تتاح لقرنائه فى قرية صغيرة تقع فى أعماق الدلتا المصرية.

وكان شاعرنا فى مرحلة النشأة قد بدأ يقرض شعره فى المرحلة الثانوية، وشهد المعهد الديني بطنطا نبوغه المبكّر فى نظم القصائد الأولى، وإستمر في النظم طوال المرحلة الجامعية بالقاهرة، وهى المرحلة التي شهدتْ تحولاً خطيراً فى حياته، إذ أصيب مع نهايتها بمرض ضمور الأطراف الذي أقعده البيت حتى اليوم، وبالطبع فقد

أثّرَ هذا التحول عليه نفسياً واجتماعياً، ولكنّ إيمانه بالله وقدره، جعله يرفض الاستسلام للأسى والمحنة، وإن لم يخف تأثره الواضح بهما في واقعه، وشعره أيضاً، وقد ساعده على عبور محنته، وتجاوز أساه زوجة وفيّةوولدان - في المرحلة الثانوية الآن - ومجموعة كبيرة من الأصدقاء والمحبين، فيهم الأدباء والشعراء - وفيهم من أحبه لذاته وأدبه.

ومع أن عبد الله شرف، أوقف حياته على الشعر وللشعر، فقد كتب مجموعة من الدراسات والمقالات التي نشرتها الصحف المصرية والعربية، بالإضافة إلى إعداده موسوعة كبيرة عن شعراء مصر في العصر الحديث بدأها منذ نهاية القرن الهجري الماضي وبداية القرن الحالي وتضم معلومات وفيرة عن الشعراء المصريين ونماذج من أشعارهم ودليلاً بإنتاجهم العلمي والفكري والأدبي، وللأسف، فقد ظلت هذه الموسوعة حتى كتابة هذه السطور، تتسكع بين أروقة هيئة الكتاب المصرية والمجلس الأعلى للثقافة، ولم تفلح حتى الآن وساطات الكتّاب وكبار الأدباء - وكان منهم الراحل يحيى حقي - في لفت انتباه المسئولين في الهيئة الرسمية للاهتمام بالموسوعة وطبعها، ولعل الله يقيض لهذه الموسوعة من يتبنى نشرها فيعوّض الرجل عن حالة الإحباط التي يستشعرها.

أما بالنسبةَ لشعره، فقد كان الأمر أيسر من ذلك، إذ كانت وسيلة الطباعة بالماستر حلاً معقولاً إلى حَد ما، فقد نشر بها بعض إنتاجه، أما البعض الآخر فقد نشرته جهة رسمية.

بالماستر نشر مجموعاته: "العروس الشاردة" (١٩٨٠)، و"الحرف التائه" (١٩٨٢)، و"القافلة" (١٩٨٤)، وعن طريق المجلس الأعلى للثقافة نشر مجموعته "الانتظاروالحرف المجهد" عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م، وفي مطبوعات الرافعي التي تنشرها مديرية الشباب والرياضة بطنطا، صدرت مجموعته "قراءة في صحيفة يومية" عام ١٩٨٦، وفي سلسلة إشراقات أدبية التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب، ظهرت مجموعتـــه "تأملات في وجه ملائكي" عام ١٩٨٧.

ويمكن القول، إن الشاعر بالرغم من ظروف الخاصة، فقد أوقف معظم شعره على هموم الوطن والأمة، بل إنه في كثير من المناسبات يمزج همّه الخاص بالهمّ العام، بحيث لاتستطيع أن ترى أحدهما دون الآخر، ممايؤكد أن الشاعر قادر على تجاوز الخاص إلى العام، وأنه يملك روحًا قوية تمنعه من الانكفاء على الذات، أو

الاستسلام للأسى، وفى الوقت ذاته، فإن الشاعر يؤكد في كثير من المناسبات أيضا قدرة الشعر - أو الحرف بصفه عامة - على التغيير والفعل الإيجابى الذي تعتدل به الموازين وتستقيم المعايير، وهو ماسنراه - إن شاء الله تعالى - في قراءتنا لأبرز الظواهر في شعره، والتي يمكن أن نحددها فى أربعة نقاط هى: المحور الذاتي، حديث الحرف، حدث الرقص، دائرة التناص.

وقبل أن تعالج هذه النقاط، فإنه من المفيد الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بشعره، وهي تتعلق بالشكل الشعري وطبيعة الأداء الفني.

فالشاعر ينظم شعره على النمط العمودي الموروث، ومن خلال شعر التفعيلة، والأخير بصفة عامة أقوى فنياً من الأول الذى لايعدو قصائد قليلة آثر الشاعر ألا ينشرها كلها، واكتفى بنشر بعضها الذي لايتجاوز ثلاث قصائد، منها قصيدته "ياندمي"، والتي يشيع فيها الحزن والتشاؤم بالرغم من دعوتها للتماسك والصلابة، وتذكُّرنا ببعض الرومانسيين وبخاصة الشاعر الراحل" أحمد فتحي" الذي اشتهر بشاعر الكرنك . يقول "عبد الله شرف" :

ياندمي .. إن تَعُجْ يومًا على قبرى .. ترَحـمْ
أو تجيء ذكرى أمانينا المواضى .. فتبسَّـمْ
كم سَعَيْنا .. نَبْلُغُ الآمالَ في الدنيا . ونَنْعَمْ
وانتهى عُمرى هباءً، فاطردِ الأحزانَ ، واغنـمْ

....

ياندمي ..عُمْرُنا وهمٌ ، ودنيانا سـرَابْ
لم نجد إلا شُجُونًا .فى شُجُونٍ فى مصَاب
فاطْرُدِ الآلامَ. .قد أنْهَيْتُ أيـامَ العَذَابْ
واحْبِسِ الدَّمْعَ فإن المْوْتَ للمحرومِ أكْرَمْ

....

ياندمي ليْسَ فى عُـمري هناءٌ أوْ حَنَانْ
حَطَمَتْني حيرتي الحَمْقَاءُ .. وازدادَ الهوان
عشتُ فى الشكِّ ولمْ أدرك على رغْمي أمَانْ
فلتَعِشْ بَعدْي على الذكرى،فكَمْ في الذكرمغنم .. (١)

(١)الراية فى صحيفة يومية، ص ٦٣.

وفي هذه القصيدة، وغيرها، نلاحظ أن الشاعر يعتمد على قافية يمكن أن نصنفها في "القافية الصعبة" مما يدل على قدرته الشعرية بصورة ما، ففي القصيدة السابقة يعتمد على حرف الميم الساكنة، والباء الساكنة، والنون الساكنة وغيرها، صحيح أنه يغيِّرها في المقاطع مما يعطيه مساحة واسعة للحركة، ولكنه في القصيدة التالية للقصيدة السابقة، وهي بعنوان "إلى أين ؟"، يعتمد على قافية الهمزة المكسورة، وهي أكثر صعوبة وغرابة من القافية المتنوِّعة في القصيدة السابقة، لأن مخرجها من الحنجرة، فضلاً عن كونها انفجارية شديدة، ولنقرأ منها هذه الأبيات:

" أما آن ياقلبُ أن تَستريحَ وأن تستقرَّ على مرفإِ

طواك الوري مذ طويت الشباب وحن الفؤادإلي ملجإِ

توالتْ عليْك خطُوبُ الحياةِ وسارت خطاكَ إلى الأسوإِ"(١)

وبالنسبة للشعر التفعيلي، فإن الشاعر يحرص على التقفية في بعض القصائد بصفة شاملة، في الوقت الذي يهملها تمامًا في كثير من القصائد، مما سنرى بعض نماذجه فيما يلي إن شاء الله.

وهناك ملحوظة أخرى عامة تتعلق بطبيعة الأداء الفني، وهي سطوع بعض القصائد إلى درجة التألق والإبهار فنيًا، في الوقت الذي تكاد تنطفيء فيه قصائد أخرى، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة اللحظة الشعرية التي ينظم فيها الشاعر قصيدته، وبخاصة أن شاعرنا أقرب إلى شعراء الطبع - كما يسميهم نقادنا القدماء - فحين يؤاتيه الطبع فإنه يتدفق، وتسطع شاعريته وتتألق، وحين يستعصي عليه الطبع ويتأبى، فإنه يتحول إلى شاعر صنعة تضنيه الكلمات والأوزان، مما يوقعه في متاعب فنيّة عديدة، أبرزها النثرية، وهو ماسنرى بعض صوره في ثنايا القراءة.

ويبقى شعر "عبد الله شرف"، في نهاية المطاف، ليعطي في جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر.

- 2 -

على عكس مايتوقع من يعرف الشاعر، فإن المحور الذاتي أو الشخصي يبدو لديه مجرد خيط رفيع يتحرك على استحياء بجوار الخيوط العامة التي تشغله وتؤرّقه وتلحّ عليه باستمرار. وهذا المحور عندما يعبِّرعن نفسه، يأخذ المسألة من

---

(١) السابق، ص ٦٥.

منظور مرهف رقيق، لايبغى التهويل أو العويل على مايعايشه الشاعر من محنة ومعاناة، ولكنه يحرص على أن يتماسك ويضع الأمور في إطار الرصد الهادىء والمتزن، الذى يمنحه حق البوح المشروع عن الغناء والأسى، وفي الوقت ذاته يجعله يتسامى في نبل ليتوجه إلى ربّه بالشكوى، وطلب العفو من خلال لمسة إيمانية صافية راقية.

ولعل هذا هو ماجعله يتخذ من نبيّ الله "أيوب" ، عليه السلام، رمزاً يبث من خلاله أشجانه، فجاء الرمز موفّقًا لتشابه تجربة الشاعر مع تجربة النبى. / وقصيدته "من مذكرات أيوب" تعدّ من أفضل الأمثلة تعبيراً عن التجربة وصاحبها.

وتبدأ القصيدة، وتستمر باستعراض مفارقة بين الواقع الخارجي الذي يتحرك فى انطلاق ودأب، وواقع الشاعر الذي يتشرنق على ذاته بحثًا عن الدفء والامتلاء:

"هو المدّ يعلو
وها أنت تسمع ذَقْوَ العَصَافيرِ
تَطْلُبُ دفئا
ورأسُكَ ترقدُ بينَ الذراعينِ
يَسْقطُ يشُك، سَطراً ، فَسَطرا " (١)

المدّ يعلو، يقابله الجزر المتمثل في طلب الدفء والرأس الراقد بين الذراعين (عادة شائعة لدى الريفيين حين يجلسون القرفصاء ويضعون رؤوسهم بين أذرعهم طلبًا للنوم أو هربًا من هموم الواقع)، وسقوط الريش سطراً، فسطراً .. وكأن الجزر لايتوقف عند حد معين، ولكنه يتتابع.

ويكرّر الشاعر هذا المقطع، أو قل يقلبه من خلال صور أخرى ليعمق المفارقة بين واقعين، وليؤكد على المحنة أو المعاناة التى يحياها ، فأمام المد لاشىء يبقى، الحوائط تُثقب، وكذلك النقوش، والحروف تُشنق، بينما الشاعر يحفر فوق المياه (أو يحرث فى البحر) دليلاً على العبث واللاجدوى:

"هو المدُّ
تبكى السَّواقي على ضفّتَيْكَ،
وهأنت ترقدُ

---

(١)تأملات فى وجه ملائكى ، ص ٤٨.

تُخفي الدُّموعَ
لعلَّ العصافيرَ تَلمحُ،
تَسأَلُ . . " (١)

ولا تتوقف عملية رصْد الواقع الشخصي ومقارنتها بالواقع الخارجي، وهي مسألة تبدو نوعًا من البكاء بصوت عالٍ، يسعى صاحبها إلى سكب عبراته الحزينة ليتخفَّف من أوجاعه، وألمه المكتوم، وإن كانت في كل الأحوال تقدِّم حالةً من الشجن تفرض نفسها على الشاعر والقارىء معا، تأملْ ذلك التساؤل الذي يقطع نياط القلب على بساطته ومحدوديته:

"ومَوْجُكَ يامدُّ يَعْلُو
فكيف يغنِّي كسيرُ الجناحِ ؟ " (٢)

نعم . . الموج يعلو مدُّهُ ويكتسح ماأمامه، فماذا يملك «كسير الجناح» في مواجهته؟ ولكسر الجناح فى الوجدان الشعبي دلالة واضحة تقتضي التعاطف والأسى، لأنها تعني العجز والوحدة والانقطاع، وهذا كله قد يدفع الشاعر ليرى فى المسألة وجوهًا عديده تشعره بعدم قدرته على المواجهة، وبإخفاقه فس تحقيق أى نجاح، أو الاحتفاظ بذاته سليمًا معافى مما يعطيه مسوِّغًا لتمنِّى العدم:

"هو المدُّ
سرا . . تُغَنِى
تغرَّبْتَ لا جئتَ بالنُّوقِ يَوْمًا
ولا أنتَ عُدْتَ
سليمَ الجناحِ
فليتَ المتاجلَ يومَ اللقاء
أطاحتْ برأسى !! " (٣)

وبالرغم من هذه الأمنية البشعة، فإن الشاعر يتأرجح بين واقعه المأساوي والإحساس الحادّ به، وبين الحلم الجميل بالانعتاق منه، والجري، والطيران، وهزّ الفضاء. ثم يدخل فى مناجاة مع ربه يسلِّم فى آخرها بقدره وقضائه:

---

(١) السابق ، ص ٤٩ . (٢) نفسه ، ص ٤٩ .

(٣) تأملات في وجه ملائكى ، ص ٥١ .

"دعِ المدَّ دون العصافير يعلو

وعفوك ياربُّ

إنْ جاوزَ العَقْلُ حدَّهُ

فأنت الحليمُ

وأنْتَ الغفُورْ

وكلُّ عطاياكَ ياربُّ تحلو !" (١)

ولا شك أن الشاعر بارع فى استخدام المعجم الشعري المطابق للحالة الشعرية على مستوى المفردة والصورة معًا ، فهو فى حال المحنة والمعاناة يطالعنا بمفردات الرقاد والسقوط والشقوب والشنق والحفر فوق الماء، والدموع، والنصل الرهين، وازيز الشرايين والرجفة والبكاء والقتل ... الخ، كما يطالعنا بصور سقوط الريش وشنق الحرف وبكاء السواقى وذبح العصافير وغيم الرؤيا ... الخ، وحين يلوح له الأمل وينتظر تحقيق الحلم نرى نسيج الضوء وحبال الرجاء، وبزوغ النور، والتطهر والانعتاق وهز الفضاء، بل إنه يحولُّ المحنة إلى عطايا حلوة، مما يذكرنا بالسيّاب في "سفر أيوب" وهو في مرض الموت ، عندما قال :

"لك َ الحمدُ، إن الرزاياعطاءٌ

وإنَّ المصيباتِ بعضُ الكَرَمْ "

ومهما يكن من أمر، فإن "عبدالله شرف" له خصوصية فى الرضا والحمد، إذ عاش منذ البداية وحتى الآن راضيًا بقدره، غير متأفف ممـا جرى له، بل إنه يرى نفسه ملكاً لأحبائه وأصفيائه وكل من يلمّ ببابه، وأنه بالرغم من العذاب، فقد كان يمضى: قليلاً يئنّ ، ودومًا يغني:

"وإن يسألوك

إذا ضاع من مُقْلتَىَّ الطريقْ

وألقى الصديقُ ملامحَ وجهى

فقل مزّقتهُ رياحُ التَّمنّى

وباكَمْ أشاعَ الصفاءَ

بكلِّ الدروبِ

---

(١) تأملات في وجه ملائكى ، ص ٥٢.

ورغمَ العذابِ .. وَعسْفَ التجنّى
فقد كانَ يَمْضِي
قليلاً يئنُ .. وَدومًا يغَنّيٌ " (١)

وواضح أن الشاعر يصرُّ على مواصلة الحياة، والتمسك بالأمل، وانتظار تحقيق الحلم، ولعله لهذا السبب يصرّ أيضًا فى أكثر من موضع على التوجّه نحو الله، معترفًا بأخطائه وذنوبه - إن صح تسميتها كذلك طالبًا الرضا والنور، وطالبًا أيضًا أن يكون صراطه ممدوداً بعرض الذنوب، وهو مُقرٌّ في كل الأحوال بما كان منه، وليس له في الوجود غير ربّه يلجأ إليه ويطمع فى حنانه وعفوه ولطفه (٢) .

قد يمتزج المحور الذاتي لدى عبد الله شرف بالهّم العام، أو تستطيع أن تُؤوّل الذاتي عنده، بالعامّ الذي يعني الناس جميعًا، ولعل قصيدته "رؤيا" تمثل ذلك الامتزاج خير تمثيل، فهو يستخدم قصة نبي الله "يوسف الصديق" عليه السلام - وما أكثر مايستخدمها في شعره رمزاً وحكاية وتناصًا ويضنيه البحث عن يوسف، يسأل عنه القوافل بعد أن أتعبه البحث وهدَّه المسير، وتاه فى رقعة الضباب، وساحة الكلام، ويستعين فى القصيدة بأبرز معالم القصة اليوسفية، وبخاصة: القوافل، الفتيا، أو تعبير الرؤيا، القميص الذي قُدّ، صواع الملك، بكاء يعقوب، ولكنه بصفة عامة يعبّر عن خديعة مدبرة، ومحاولة للإغراء بالوقوع في شركها، والاستسلام لكيدها الشرير، فيبحث عن يوسف الصديق كي ينقذه من الوقوع في الشرك، بعد أن قُدّ مئزره وصار عاريًا يضاجع الفراغ ويهعر الندم:

"وجئتُ يا صدِّيقُ
كيْ أغرْبِلَ الضّيَاع
لكن بلا صُوَاعْ
لكن بلا صُوَاعْ " (٣)

وفى كل الأحوال؛ فإن الهمّ العام عند الشاعر هو قضيته الأولى، بالرغم من محنته الشخصية ومعاناته الذاتية، وهو ماأفرد له كثيراً من شعره وكتاباته، واتخذ

---

(١) قصيدة «حديث شخصي» ، تأملات في وجه ملاتكي ،ص٥٤ .

(٢) راجع قصيدة الاعتراف، تأملات في وجه ملاتكي ، ص٦٦.

(٣) قراءة في صحيفة يومية، ص ١٠.

من الحرف والرفض طريقة ووسيلة يعالج من خلالهما تفاصيل الواقع بملامحه، وعناصره، وفي ضوئهما ينطلق نحو الماضي ليقلّب أوراقه، أو يسعى نحو المستقبل بالحلم والأمل، راجيًا النهوض والنجاة.

- 3 -

تلحّ قضيّة الحرف (ومادته ومرادفاته) على ذاكرة الشاعر في معظم معالجاته لقضية الوطن أو الهّم العام، فالحرف، واللفظ، والكلمة، والكلمات، والورقة، والكتاب، والصحيفة، والحبر، تعني في منظور الشاعر دلالة إيجابية إذا جاءت في دائرة الإضاءة والصدق والإخلاص ، وتعني دلالة سلبية إذا دخلت دائرة الكذب والمكر والخديعة. لقد شغلت قضية الحرف الشاعر، وألحّ عليه كما سبقت الإشارة، لدرجة أنها صارت عنوانًا لبعض مجموعاته وقصائده، تأمل مثلاً عناوين مجموعاته: الحرف التائه، الانتظار والحرف المجهد، قراءة في صحيفة يومية، وهي في الوقت ذاته عناوين لقصائد تضمها هذه المجموعات.

ويمكن القول إن الشاعر يستخدم الحرف (وأقاربه) وسيلة في التعبير عن مشاعره وأشواقه وأوجاعه وآلامه، من خلال مفارقات عديدة، ودلالات متنوّعة، فهو مثلاً يجعل الحرف طائرًا يمتطي جناحيه في مواجهة الريح والخطر، ليدفع عن الأحبة في الوطن مايتعرضون له، وليسكب في قلوبهم الدفء والحب من خلال مفارقة تتحدث عن انشطاره بين الرجاء والخوف، والشوق والوجع، والحب / الحرف، والظمأ / الريح، ثم يتساءل في النهاية عمن سيفوز في عملية الانشطار هذه:

"آتيكم
من بين خيوطِ الأحزانِ أُغنّي
مُمتطيا
أجنحَة الحرفِ
مُشوّشَ الوجهِ .. ومُنْتَرَّ الكلمات
ودفئا مُنسكبا
يعشق قاصيكم ، والدّاني
وفؤادي مشطورٌ نصفين

فنصفٌ .. مملوءٌ بالشّوقِ
ونصفٌ يتعلّقُ في وَاجِهةِ الرِّيحِ
وتغشاهُ الأوْجَاعُ
فمن سيفوزُ:
الحبُّ الحرفُ
أم الظّمأُ الرِّيحْ ؟ " (١)

وفى إطار المفارقة أيضا، يقدم قصيدته "الموت بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق" التى تلخّص نظرته إلى الصراع بين الواقع والحلم، حين يصير اللفظ العاشق رديفًا للواقع بكل مافيه من سلبيات وآلام وأوجاع، وبين اللفظ المعشوق الذي يمثّل الحلم بإيجابياته ومُعطياته المضيئة المضيئة / المثمرة / الطيبة :

ولكن الشاعر قد تمزق بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق:

"يامولاتى
قد مزّقنَى لفظي العاشق
فاقْتلني
بالفظي المَعْشوقْ " (٢)

والشاعر يقرن الحرف بالجبين، وفى ساحة التمزّق والضياع والتشتت والنفاق، فإن الشاعر يعلن بكل وضوح وجهارة، عبر قصيدته "الخروج من دوائر الضياع" التي يرصد فيها ملامح الواقع المتهريء والرديء:

"فلَمْ أخن يومًا ..
جَبيني وحَرْفِى " (٣)

والشاعر يجعل الحرف دليلاً يقوده إلى الإجابة الصحيحة عن تساؤلاته التي تؤرقه وتضنيه، ففي قصيدته "مدينتي والديكور" يقول:

"أسائلُ حَرْفِى
تلك عروسَتُنا
أمْ تلك امرأةٌ أخرى

---

(١) قصيدة «قلب في مواجهة الريح »، تأملات في وجه ملاتكى، ص٢٦ .

(٢) السابق، ص١٤ . (٣) نفسه، ص٥٩ .

تتحلّى بالديكورِ الزائفِ والأضْوَاءْ ؟ " (١).

أما قصيدة "الحروف التائهة" ، فيمكن أن توجز لنا قضيّة الحرف بصورة عامة، لأن الشاعر من خلالها يشير إلى الهزيمة المريرة التي تلقّاها عندما عاش فى عالم غريب عن عالمه، ضاع فيه، وفقدَ هويته، لأنه ببساطة شديدة "أَنْسِيَ حرفه" ، وتبدأ القصيدة بأن الشاعر قد مزّق أوراق الخريف، التي قد ترمز أو تشير إلى حالٍ غير مرضية أو واقع يتوق إلى تغييره، وبعدئذ ذهب إلى من خدعوه وضحكوا عليه، نجرى له ماأذهله وحيّره وجعله يرقص فوق السلم، يقول "عبدالله شرف":

"مَزّقْتُ أوراقَ الخريف وجئتُ أسْمَعُ لحنَكُمْ
ورفعتُ رأسي كي ألامِسَ خَطْوكُمْ
فسقطتُ مَطحونًا على خَطّينِ من طُولٍ وعَرضٍ لا
يحدُّهُمَا نَظرْ
وسمعتُ جَمْجَمةً تُقَهْقِهُ فى جنون مُنْتَشِرْ
حاولتُ لِكنْ ماعَرَفْتُ لموطني أرضًا أخُطُّ حِبَالهَا
وسألتُ عن لَوْنِ الشوارعِ - قد أمرُّ بدربِكُمْ
ووضعت إبهامي لأختم صَكّكُمْ
اللحنُ فى أذْني فَهَلْ من عازفٍ
مادامَ عزفي ليس يُطرب سَمْعَكُمْ
أنسيتُ حرفي يارفاق المَهْزَلَهْ
فوق الدّروب الشائكة
ورأيتُ نفسي راقصًا
فوق الدّرَجْ . . " (٢).

ولعلنا نجد مفارقة طريفة في استخدامه للإبهام حيث يوقع على الصك الذي أعده الخادعون " **ووضعت إبهامي لأختم صكّكم** " ، بالرغم من أنه يتحدث عن الحرف التائه، أو بالأحري الحرف المنسي فوق الطرق الشائكة ! .

على كلٍّ، فإن الشاعر يفسّر لنا تفاصيل الخديعة التي أدت إلى ضياع

(١) الانتظار والحرف المجهد ، ص ٣٥.

(٢) الحرف التائه، ص ٢١.

الحرف أو نسيانه؛ ويركز على أنه أتى "بوريقتين وشمعة" ، فانكشفت الخديعة وانفض الجبناء، واختفوا في صوت من "ورق" - لاحظ دلالة الورق هنا وهناك - ولكن النتيجة المؤسفة كانت ضياع الهوية:

"كانوا ألاحوا لي بدِرْعٍ فوقه باقاتُ وَردٍ رائعةْ
ماإن أتيْتُ ملوِّحًا بوريقتينِ وشمعةٍ..
حتى اشمأزُّوا كُلُّهم ..
وانفضت الجبناءُ .. والدخلاءُ لم يَتَدارَكوا
وادَّاركوا
في بطن حوتٍ لايرى من يلتقم
حوْتُ ولكنْ من وَرَقْ
وأنا مع الجمع الكبير اللاعنين قساوةَ السَّيرِ البَطيء
المُرْتَجَلْ
ضاعت هُويَّتنا ومَامِنْ قائدْ" (١) .

ويعلق الشاعر على تلك النتيجة الخاسرة، فيري أن "الألفاظ" هى التي خدعته وضيعته - مع مجتمعه طبعا - ولهذا يبدي قبوله بما يترتب على الخديعة حتى ولو كان وخز الإبرا ؛ لأنه صدَّقَ ماقيل له:

"خدعتنيَ الألفاظُ فاستلقيت في جوف الضَّياعِ المُسْتَعِر
وفتحتُ صَدْري للسهامِ الطائشةْ
وصرَّختُ من ألمِ ضَللتُ ...
فمرحبًا وَخْزَ الإبرْ " (٢) .

ويلاحظ أن الشاعر، وهو يعترف بهزيمته أمام الألفاظ الخادعة، فإنه يصب جام غضبه على الصحف اليومية ويوجِّه إليها دائمًا سهــــام هجائه الحادَّة، لأنه يقرأ فيها مآسى الواقع، ومصائبه التي تلم بالوطن (انظرمثلاً قصيدته:" قراءة في صحيفة يومية " في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته) ، وباختصار يمكن القول إنه يرى الصحف قرينًا للفساد والنفاق والخداع والموت:

---

(١) الحرف التائه، ص٢١/٢٢ .

(٢) نفسه ، ص ٢٢ .

"يأتيني صَوتُك ،
في أثوابِ الصُحُفِ،
-الأكفان- (١).

بيد أن الشاعر حين أراد أن يعبِّر عن مذبحة "صبرا وشاتيلا" التي ذُبح فيها ألوف الفلسطينيين على يد الأشرار من المارون والنصيريين في لبنان، فإنه لم يتخذ الصحف وسيلة ليقرأ فيها أخبار المذبحة، وإنما اتخذ من كتاب "معجم البلدان" لياقوت الحموي ليقرأ في ورقة من ورقاته تفاصيل المذبحة . وللأسف فقد جاءت القصيدة، والتي سماها "ورقة من كتاب معجم البلدان" ، مخيبة للآمال، لأنها صيغتْ بطريقة خطابية مباشرة دون أن تتعمق الحدث، فضلاً عن نثرية لاتخفى، على النحو التالى :

"صَبْرا .. وشاتيلا
ضلعانِ من لَهَبٍ .. ونَارْ
كُتَلٌ من الدَّمِ فوق حبَّاتِ الرمَّالِ ، ومَقْصَلَة
ورصاصتانِ، تُصيبُ أفئدةَ الوطَنِ
ثوبان من شَوكٍ .. عَلَى صَدْرِ البلادِ .. وصَلصَلَة
تحكي فُصُولَ المهزَلة
كوبانِ من ذَهَبٍ
وعِطرٍ أجنبيٍّ صَارِخ
يسري ، على صدر النساء. . (٢).

وإذا كانت الصحيفة أو الورقة أو الكتاب يدخل في خدمة الحرف أو قضيته لدى الشاعر، فإن الحبر أو المحبرة تتحولّ إلى عضو مهم فى هذا السياق، بل إنه - يشبِّه الحبر بالدم، بما يعطى للحبر دلالة عضويّة فى بنية القصيدة :

"يامَنْ هُناك ..
بَلْ هنا..
ياواحدي .. يامَقْبَرَة

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص ٤١.

(٢) تأملات في وجه ملائكي ، ص ٤٥.

جفّتْ دماءُ المحبرةْ

جفتْ دماءُ المحبرة " (١) .

والحرف في نهاية الأمر عنصر بناء يركز عليه الشاعر لأهميته، وحساسية دوره في التأثير على الجمهور فكريًا وحضاريًا، وقد رأينا كيف كان الحرف المخادع طريقًا للهزيمة والضياع - ضياع الهوية الخاصة - وفي الوقت ذاته، فإن الحرف - وكما رأينا أيضًا - وسيلة يمتطيها الشاعر - وكل صاحب كلمة - يحمل بشارة الأمل والنجاة، ومن هذا المنطلق يصير التركيز على الحرف (وأقاربه) مسألة منهجية لدى الشاعر، بوساطتها يستطيع أن يضيء لقومه ويدخل الدفء إلى قلوبهم في الأيام الصعبة والباردة، كذلك فإن الحرف يعتمد عليه الشاعر في رفض مايراه من قصورٍ وتقصيرٍ، وهو مايشكّل المحور التالي ·حديث الرفض !

-4-

يبدو الرفض في شعر"عبد الله شرف" حالة انفعالية حماسية، تفرضها لحظات الانكسار والإحباط، التي سبق أن رأينا بعض ملامحها في حديثه عن الحرف الذي صاغ منه وسيلة ورمزاً لمعالجة العديد من القضايا والرؤى، ولكن من يتعمق حديث الرفض في شعر "عبد الله شرف" ، فلا بد أن يجده مؤسّسًا على نظرة أعمق لواقع الحال في المجتمع والأمة، إنه يشبه زرقاء اليمامة التي تتحسّس الخطر قبل وقوعه أو تنذر به، ولكن الخطر في حالتنا واقع باتفاق الكثيرين، ولكن الأمر عند شاعرنا يأخذ بعداً أعمق حيث يحذر الشاعر برفضه من مضاعفات الخطر التي تؤذن بكارثة تهدد الوجود كله، وهي الكارثة التي أشار إليها من قبل في قصيدته "الحرف التائه" حيث أعلن عن "ضياع هويتنا" ، وهو حين يعلن رفضه، فإنه يفعل ذلك من المنطلق ذاته وخوفًا على الغد أو المستقبل، ولنتأمل معًا طبيعة هذا الرفض حيث يمزجه بالحرف في لهجة زاعقة، وحاسمة أيضا:

"وأرفُضكُمْ

أيا شيئًا بلامعنى

ويا نقطا بلا أحْرُف

---

(١) تأملات في وجه ملائكي ، ص ١١ .

ويا حرفًا بلا مأوى
فواصلكُمْ
محاجرُ تَقْبرُ الشوقا
لهذا جئتُ أرْفضُكُم
وبدءُ البَدْءِ أرفضكم " (١) .

مَنْ الذين يخاطبهم الشاعر، ويوجه إليهم حديثه؟ إنهم مضمرون، ومجهولون بالنسبة للقارىء، ولكنهم معروفون بالنسبة له. فالضمير أعرف المعارف، ولذا لم يقل لنا من هم، لأنه وثيق الصلة بهم فهمًا ودراسةً، ورفضًا أيضًا، ولهذا يخاطبهم مباشرة، ويعتمد فى توصيفهم على الحرف ونقاطه ليشكّل صورته الرافضة لهؤلاء القوم، وبعد إعلان الرفض يفسر سبب غضبه، حيث يرى أنه لاجدوى من الكتابة التي قضينا عمرنا نملاء الصفحات والأوراق توجيهًا وتعليمًا و ارشاداً ونصحًا "فكنّا مثل من يكتب على الأمواج والرمل" ، ولهذا فإنه يرى القوم عقبة فى سبيل التغيير "لهذا جئت أرفضكم " ويشبه "فواصلهم" تشبيها طريفًا ، فهو يراها عيونًا تنخر الأعظم، بعد أن رآه مقابر للأشواق، ثم إنها صدى لأشياء لاتنفع، ثم إن أحرفهم مشانق. . . الخ، وكلها مسوّغات للرفض، الذى يؤكده الآن، وقبل الآن، ومنذ بداية البداية.

وإذا كان هذا الرفض يبدو رفضًا عامًا، أقرب إلى الفكر المجرد من الواقع العملي، فإنه يسعفنا في أكثر من موقع بالتأكيد على الجانب الآخر (الواقع العملى) ، حيث يقدم المسوّغات التطبيقية من خلال الحياة اليومية، التى يصبّ عليها غضبه وهجاءه بلغة حادّة :

" أنظرُ بينَ الضّلعَين
فألمح جُثمَان رفيقي
يتمدّدُ بين ضفائرها
قد شيّعهُ الأوباشُ
وأفلامُ الجنسْ
ولصوصُ القوتْ

(١) القصيدة بلا جدري، الانتظار والحرف المجهد ، ص ١٣ .

فأنظر حولي
تسقط من يَديَ الأوراقُ
فتسألُ ماذا ؟
وأغمغمُ
مات رفيقي ، والوقتُ ضنينٌ
لايَسْمَحُ بالدَمْع
ولا يجديه الآنَ عزاءْ ! " (١).

وفي السياق ذاته، يوضح مسوّغاته للرفض من خلال الإلحاح على التفاصيل ذاتها، وأن كان يوردها في دائرة الحب الذي افتقده أو الذي دفعه إلى الرفض:

"ولم أعرفْ أن الحبَّ يَموتُ بسوقِ الخُبْزِ
ويَشْدَخُهُ الجيب الفارِغُ
فى سَاحاتِ كريمِ الوجهِ / وألوانِ الأزْيَاءْ" (٢).

ولا يملّ الشاعر من تقليب بعض ملامح العالم المرفوض على مستوى العلاقات الإنسانية في المحيط الاجتماعي، فقد قبرت "ليلى والمجنون، وضاعت "عزّة" ، وصارت شيئًا مثل النكتة، وتحولت إلى العمل في "ماخور" ، وصار"كثيّر" "بابًا" يدخل منه الخائن والمحتال، أي لم يعد غيوراً يخاف عليها وعلى عفتها وشرفها، وكأن الشاعر أراد أن يدين الوطن والشعب جميعًا، ولكنه يؤكد فى كلّ الأحوال أن الجنس صار شعار الحب، وأن القرش صار طريق الحب (انظر: الانتظار والحرف المجهد، ص١٥) ، ولايب أنه يعاني صدمة "المادية" التي صارت تهيمن على العلاقات البشرية داخل المجتمع، وجعلت القوم يفرطون في أغلى شيء يملكونه، وهو الشرف والعفّة والطهر والحب الخالص، ويأبى أن ينغمس فى حمأة "المادية" المهيمنة، مهما كانت المغريات والمسوّغات:

"أكْرهُ جداً يالَيْلاىَ
أن أهْوَاكِ بعيْنِ الجِنسْ

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص ٤٠.

(٢) الانتظار والحرف المجهد، ص ٢١.

أن أضمّك أوان النوم

ثم أمجّك وقت الشمس" (١) .

فى مقابل هذا الرفض القائم على الرصد المباشر للواقع وسلبياته، فإن الشاعر يندفع بالعاطفة إلى "مناشدات" خطابية، تقوم على استنهاض الهم ومواجهة التبلد والترّهات، ولعل قصيدته "الثلج يغمر المكان" تمثل هذا الاندفاع العاطفي خير تمثيل، ففيها يعبّر عن قلقه وعجزه أمام الواقع الشرس الذي تهوي فيه النجوم، وتهمي طاحونة الثلج، وتسقط "عبلة" - كما سقطت من قبل ليلى وعزّة - وتلتف الساق على الساق، ولامفرّ، والصوت الوحيد الذى يفرض ذاته هو صوت الأعاصير ونقر الشياطين، أما الحبيبة - أو الوطن - فهي نائمة سكرى، فوقها كف الظلام والنباح والرياح، وعويل، وقتيل، وسيل، وعذر الشياطين، وهنا لابد من "المناشدة" الزاعقة، لإيقاظ السكارى والنيام:

"أهذا زمانُ التّحوّصلُ .. عصرُ الرقيق؟

أفيقي .. وهات السياط

وهات البيارق

صبّى الأذان

وبثى بدفئك عبْرَ التّضاريس

حتى تذوبَ الثُلوج

تضيقُ المسافاتُ بين الفصول

يموت التبلّدُ .. والترّهات" (٢) .

ونتقدم خطوات أكثر تجويداً وإحكامًا لدى الشاعر فى مسيرة رفضه للواقع المتهرىء، مع ملاحظة إلحاحه على تشريح هذا الواقع، فيما يبدو أنه عملية تذكير لمن ينسى أو يتجاهل، وهاهو فى قصيدته "الدخول فى الدوائر المغلقة" يذكّرنا بالواقع، ويعلن عن أمنيته ورجائه فى الخروج من هذه الدوائر المغلقة، ثم إن الشاعر يُقدّم على اعتراف بوقوعه في شرك خادع حين طغت عليه الأحلام فصدّقَ البريق الزائف الذي صنعته الدعاية الكذابة، و"البروباجندا" التي تدّعى تحقيق أشياء لاوجود لها في

---

(١) قصيدة الحب والموت ، تظار والحرف المجهد، ص١٦.

(٢) تأملات في وجه ملائكي ، ص ٢١.

الواقع، وتصدّقُ نَفْسها من كثرة الكذب، وهذا مايدفعه إلى الرفض بقوة وصلابة، فقد اكتشف الخدعة، واكتشف الواقع المزيف، ولايملك فى سياق رفضه إلا تنبيه الحبيبة / الوطن إلى الكارثة القادمة، وكأنه فى كل الأحوال يعتذر عن سوء تقديره للأمور، وعن خديعته الفاجعة، ومن خلال ملمح مركّز يذكّر بامرىء القيس في استثقاله لليل الطويل الذي يجثم على الأمة ولايريد الانجلاء أو الانكشاف، يشير "عبد الله شرف" فى قصيدته"الدخول فى الدوائرالمغلقة" إلى الكوكب الخادع الذي ظهر فى ليل الحبيبة الصابرة المخدوعة:

"حين تمطّى كوكبُكِ بَساحتَنا
خلتُكِ وجهًا آخرَ ..."

وتأمل كلمة "تمطّى" هنا، و"تمطّى" هناك لدى امرىء القيس فى معلقته أولاميته الشهيرة:

فقلتُ لهُ لما تَمَطّى بصُلْبِــــــه وأردفَ إعْجَازاً ونَاءَ بكَلْكَلِ
ألا أيهُا الليلُ الطويلُ ألاانْجَلِ بصُبْحٍ وماالإصباحُ منْكَ بأمْثَلَ

وإذا كان امرؤ القيس، يستثقل الليل انطلاقًا من محنة ذاتية أو شخصية، فإن شاعرنا ينطلق من قضية عامة تؤرقه وتضنيه "حين تمطّى كوكبك بساحتنا" - ولا حظ ضمير الجمع فى "ساحتنا" تعبيراً عن شمولية الرؤية التي تشغلة وتشغل جيله، هذا الكوكب الذي تمطّى بالساحة، واستمرّ مسيطراً عليها لوقت طويلٍ، أوقع الشاعر، وجيله، فى الشرك الخادع، فتخيل الحبيبة قد تخلّتْ عن وجهها القديم الذي قبّحته الأحداث، وغضّنته الأيام، ثم خالها قد تغيرت "خلتُكِ وجها آخر" .. ورتب على ذلك أمراً مهمًا، وهوانتهاء زمن القحط والجدب والعسرة:

"قلت : وداعاً زمن الجدب.."

ولكنه سرعان ما يستدرك على ذلك الوهم / الحلم، فقد فوجىء بحقيقة أخرى استوجبت التحذير والتنبيه، رفضًا للواقع الذي لم ينته فيه القحط ولا الجدب ولا العسرة، حين تأمل حقيقة الواقع الذي تعيشه الحبيبة / الوطن :

"ولكنّي ..
حين دَخَلْتُ مَلامِحَكِ الطّيبة
رأيتُكِ
نفسَ الوَجْه

ونفسَ الإيقاعِ الزائفِ
فانتبهى ياسيدتي ..." (١).

والشاعر هنا يقع في خطأ تركيبي شائع، وهو تقديم المؤكِّد أو لفظ التوكيد "نفس"، على المؤكَّد (نفس الوجه - نفس الإيقاع)، والصواب: الوجه نفسه -الإيقاع نفسه، وليست خطورة الخطأ في التركيب، ولكنها تكمن في النثرية التي تحولت إليها السطور الشعرية بتقديم المؤكِّد على المؤكَّد، ولو استقام التركيب، فربما استقامت "الشاعرية" - إن صح التعبير.

وإذا كان الرفض يأخذ صورة التنبيه والتحذير لسيدته أو حبيبته، فإنه يوسّع دائرة التنبيه والتحذير لتشمل الحلم والأمل في تجاوز الواقع، ويطرح العديد من التساؤلات حول جدوى الحلم أو الأمل في تحقيق رجائه وأمانيه، إن الحلم - على كل حال - محاولة إيجابية للرفض، ولكن محاولة تحوطها الشكوك، والمخاوف، ولعل قصيدته "العصفورة .. وضجيج الأصحاب"، تعبّر عن دلالة الحلم والتحذير في وقت واحد، والعصفورة هنا، قد تكون رمزاً للحبيبة / الوطن، وقد يكون الأصحاب هم أهل الوطن الذين يزعجونها بضجيجهم الصاخب، الذي لايثمر غير طيرانها لعدم استقرارها أو عدم إحساسها بالأمن والسكينة.

في القصيدة يرصد الشاعر الواقع الذي يصفه الأصحاب الطيبون (يشبهون الدراويش، ولعله يرمز بذلك إلى سذاجتهم وعدم إدراكهم لحجم مايطلب منهم)، ثم يصفهم بأنهم يحطّون فوق بساط الليل، ويزدردون الأوراد، وينتعلون الحبيبة حلما(!) - ترى ماذا يعني بانتعالها حلما؟ وهل يجوز انتعال الحبيبة / الوطن؟ .. ثم يتساءل عن جدوى الأحلام، وهوتساؤل مستمر كما سبقت الإشارة على مدى قصائد عديدة في صور عديدة، وكأنه يستبعد جدوى الأحلام في عصر مشجوج الرأس، ولكن إحساسه الضمني بعدم الجدوى يدفعه إلى إعلان مايستطيعه فعلاً! وهو التحذير والتنبيه:

"قدوري .. وانتبهى
رؤى
ماعَادَ الأفْقُ كما كَانْ"

---

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٢٣ وما بعدها.

وإذا كان يكرر تحذيره وتنبيهه فى أكثر من موضع، وأكثر من قصيدة، إلا إنه يعبِّر عن إحباطه، لأن الحبيبة / الوطن، لم تصغ إليه، بينما نذر الكارثة تلوح فى كل مكان، ولكنه فى كل الأحوال لايملك إلا التحذير تلو التحذير:

"ماعَادَ الأُفُقُ كمَا كَانْ

فما أصْغَتْ لي . ."

وتأمل تعبيره بعدم الإصغاء عن ضياع تحذيره هباءً، وعدم جدواه ، لو أنها استمعت ورفضت، فربما كان الأمر يحمل شيئًا من الأمل، ولكنها لم تصغ "فما أصغت لي . ." بينما النذر فى الأفق:

"والصوتُ بجوفِ الليل يَفُورُ ،

وتصْطَفِقُ الأجنحةُ الناعمةُ

غناءً . .

مذبوحَ الأوصالِ

ومقطوعَ الأنْفَاسِ

تدورُ بماخورِ القصصِ الأمجادُ

وفى الكتبِ الصفراءِ . . حكايا"

والعصفورة في الوجدان الشعبى رمزٌ لأشياء كثيرة، ربما كان أهمها معرفة الأسرار والأخبار، ولكنها فى كل الأحوال علامة على الصفاء والمرح والنقاء، وهاهو الشاعر يؤكد على وضعها دليلاً على الحبيبة، ورمزاً للوطن، فيعيد تحذيره المتكرر فى صيغة توبيخ، مذكرًا بما كان من وصاياه فى الماضي، منبهًا إلى الكارثة المروّعة المتوقعة:

"لِمَ وقُوفُكِ فوقَ الأغصانِ المتَأكِلَةِ

وبينَ شِفَاهِ الأوْغادِ

وهَاهُمْ رُفَقَائي يَقْتَتِلونَ

أما أوصَيْتُكِ أن تَتَنَبهي للناطورِ

وللصَّيادِ . .

ولاجَدْوَى ؟ ! "

ثم إن الشاعر يلحّ على التنبيه إلى تغيُّرالزمان والمكان: الأغصان متآكلة، والأوغاد يملأون الساحة، والرفاق يقتتلون، والشرك منصوب، والصياد متحفز، ولا

أمـــان في الزمـــان والمكان، ومع ذلك لاجـدوى من التنبيــه والتـحـذير، فـقـد صارت "العصفورةُ" - بكل ماترمز إليه - لقاءً سريًا في قلب الليل، والأصحاب / أهل الوطن - يعيشون على أرصفة الوهم يخورون ويصطخبون.

ويبدو أن إحباط الشاعر إزاء عدم جدوى التحذير والتنبيه والحلم والأمل، جعله يوسّع الدائرة ليدخل إليها التحريض على المواجهة، ولكنه فيما يلوح أكبر من طاقة "العصفورة" وإمكاناتها؛ لأنها يريدها أن تتحولّ إلي "نسر" يخترق الأفق، ولم يقل لنا: كيف تستطيع العصفورة ذلك ؟

"شُقّى بجناحك قَلبَ اللّيْلِ
انسلّى من هذا الزّغبِ
كُونى نسراً .. يخترق الأفُقَ الهَمْهَمةْ
وكُونِى للصبحِ مَرَايا " .

وكأن الشاعر يستشعر صعوبة تحقيق رغبته أو أمره، فيعود من جديد للتذكير بوصاياه، وللتحذير من الصحف الحمقاء، وحواة الليل فى عتاب مؤلم أو ألم عاتب لنفسه قبل الآخرين، متخليًا عن الحلم، مستبعداً النجاة من هذا الواقع المرّ المتلىء بالأشواك والشظايا (١).

ويمكن القول إن الرفض لدى شاعرنا، يعبّر عن نفسٍ مهتاجة، لاترضى عن الواقع المضطرب ولاتقبل به، بل ترفضه وتحلم بالمستقبل الآمن من خلال نغمة حزينة أسوانة تلح على التغييروالتحريض لتحقيق الحلم، وإن كنا لانستطيع أن ننكر أن الشاعر فى بعض الحالات (وهى قليلة بل نادرة) ، يبدو متفائلاً أو ينتظر الغائب الذي يحقق الحلم، فهو يقول مثلاً من خلال تفاؤل واعٍ بالأسباب التي تقود إلى النتائج:

"ولكنّى أرَىَ المصبَاحَ وهَّاجًا
برغم الريح وهّاجًا
ولو جُدْنا له ُ يَوْمًا
- ببعض الزّيتْ - لوْ .. يَوْمًا
ستمحو كلَّ مقيَاسٍ

(١) راجع المقطع الختامي للقصيدة، تأملات فى وجه ملاتكي ،ص ٢٩ وما بعدها .

يفجّرُ كلَّ أحْزَانٍ

ويفصلُ بينَ أقدامٍ

وبينَ الرأسِ والإصبعِ " (١) .

ويعبّر عن انتظار الغائب الذي يبدو أن وصوله مؤكد، لأن له مهمّة جليلة، بالرغم من أن الأحلام هي التي تمهّد له وتتحدث عنه:

"والأحْلامُ تطاردُني

تأمرُني أن أنتظِرَ الغائبَ

كيْ يملأ كُلَّ الأشرعة الميتةِ

ويزرعِ فوق الوجهِ المكدودِ البسْمَةَ والأضْواءْ " (٢) .

وبالرغم من ذلك فإن الشاعر كان واضحًا وصريحًا، في إعلان حيرته وشكّه تجاه وَصْل الغائب المنتظر .فلم يدر هل سيأتى أم لا:

"هل أقْسِمُ أنَّ الغائبَ آتٍ ؟

أم أكْتُبُ .. إنّ الغائبَ ليْسَ يَعودْ ؟ " (٣) .

ولكن الشيء الوحيد الذي يثق فيه الشاعر الرافض هو المواجهة، حتى لو كان الموت هو الثمن لأن الموت حياة، بعد أن أصبح الحلم والكلام والانتظار غير ذي جدوى :

"لم يَعُدْ يُجدي .. فكوني دَمْدَمَةْ

وارفعي الحرف الخَنَاجِرْ..

احرقي عندَ المحاور

كل لوحات الولاةْ

واحملي الرأسَ

على الكفّ وسيري

لاتبالي ..إنما الموتَ حَيَاةْ ! " (٤)

---

(١) ليلى ..والمقياس، الانتظار والحرف المجهد ، ص٣٩.

(٢) الانتظار والحرف المجهد ، ص ٢٣.

(٣) الانتظار والحرف المجهد ، ص٢٤.

(٤) قصيدة انتفاضة ، قراءة في صحيفة يومية ، ص٥٦ .

-5-

يلعبُ "التناصُ" في شعر "عبدالله شرف" دوراً مهماً فى إبراز الرؤية الشعرية، من خلال تكثيفها، وتركيزها وإعطائها دلالة ثرية وأكثر غنىً، و"التناص" يمثّل حركة أكثر نضجًا وتقدمًا من التضمين والاقتباس كما عرفهما البلاغيون القدامى، وإن كان يجمعهما مع التناص قاسم مشترك، وهو استدعاء التراث أو الموروث، وهناك من يرى أن التضمين والاقتباس والتناص كلها بمعنى واحد.

نقرأ مثلاً مايقوله "عبدالله شرف" في قصيدته "الثوب الأبيض ..والمطرقة":

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نَواهِلٌ
منّى ولَسْعُ الموتِ يَشْرَبُ من دَمِي
فضحِكْتُ كي أخفِي عليكِ تَعَاسَتي
وبَكَيْتُ..لَما لم أحطكِ بمعصمي

فإننا نتذكر على الفور ماقاله "عنترة بن شداد" في معلقته مشيراً إلى حبّه لعبلة ابنة عمه:

ولقدْ ذكَرْتُك والرِّمَاحُ نَواهِلٌ ... منّي وبيضُ الهند تقطر من دمى
فوددتُ تقبيل السيوفِ لأنَّها ... لمعتْ كبارقِ ثغرك المتبسِّمِ

والفارق بين بيتي عنترة وشاعرنا، أن الآخر استمّد من بيتي عنترة السياق فضلاً عن الوزن والقافية، ثم استعار حب عنترة لحبيبته / عبلة، كى يضفيه على حبيبته / الوطن، مع اختلاف الشاعرين فى التعبير عن واقعهما، فبينما يخوض عنترة حربًا ضروسًا يواجه فيها أعداءه بالسيف يقاتلهم ويقاتلونه، ليثبت جدارته، واستحقاقه لحبيبته، يعبّر شاعرنا المعاصر عن حالة سلبية ساخرة، ينال فيها الموت منه -تأمل تعبيره الساخر "لسع الموت يشرب من دمي" وهو غير قادر على مواجهة أعدائه أو فعل شيء، يردّ عن حبيبته كيد الأعداء، ويعطينا بُعْداً آخر من السخرية القاتلة، حين يخبرنا أنه ضحك ليدارى تعاسته، وبكى عندما تخاذل عن حمايتها ونصرتها، وفى الحالين تبدو المفارقة شاسعة، ونتيجتها محسومة لصالح عنترة، وضد الشاعر المعاصر أو الجيل الراهن بكل مستوياته العمرية أو الزمنية.

إن الاقتباس هنا جاء من أجل تحقيق المفارقة، وللتذكير بما كان يفعله

الأجداد في سبيل تحقيق وجودهم، وما تفعله نحن لتضييع وجودنا.

بيد أن "التناص"، يأخذ دوراً أعمق، حين يدخل "النص الموروث" في "النص الوارث"، الذي يقوله شاعرنا المعاصر، حيث يصبح جزءاً من النسيج التعبيري بالرغم من انتمائه إلى الماضي، وإلى ملكية أخرى، ويقوم هذا الجزء بأداء دور "بياني" يكشف الكثير من الأبعاد ويقدم العديد من الإيحاءات، بحيث لاتستطيع المفردات أو التراكيب المعاصرة أن تقوم به إلا بتغيير السياق أو التركيب ذاته، ولهذا يقرب "التناص" من "الرمز" اللغوي، أو "الرمز" بصفة عامة، بيد أنه رَمْزٌ قد تم توظيفه توظيفًا جزئيًا وهوما نراه بغزارة فى شعر الشاعر.

"والتناص" فى شعر "عبد الله شرف" يقوم على آيات القرآن الكريم أو قصصه خاصة، والأمثال العربية المشهورة والحكايات التاريخية الإسلامية، ويتفاوت استخدام الشاعر لها جودة وتوفيقًا.

ولعل قصة سيدنا يوسف عليه السلام تحظى لدى شاعرنا" عبد الله شرف" بالنصيب الأوفى فى هذا المجال، وقد كانت أيضا فرصة مناسبة جيدة للعديد من شعراء السبعينيات كى يتخذوا منها رمْزاً يعبّرون من خلاله عن هموم الأمة وقضاياها، وإن كان الشاعر الكبير "عبده بدوي" يُعَد من أوائل/ إن لم يكن أولَ / الشعراء العرب الذين وظّفوا قصة يوسف باقتدار فى التعبير عن هموم الإنسان فى هذا العصر؛ حين نشر قصيدته "الشاعر والعالم" في مجلة "الآداب" البيروتية (١)، فضلاً عن توظيفها بطريقة جزئية فى العديد من قصائده الأخرى.

فى قصيدته "الدخول إلى الدوائر المغلقة" يستوحى "عبد الله شرف" ماقاله إخوة يوسف حين دخلوا عليه ليوفيهم الكيل ويتصدق عليهم "..**فلما دخلوا عليه قالوا يا أيُّها العزيزُ مَسّنَا وأهْلَنَا الضُّرُّ وجِئْنا بِبضاعةٍ مُزْجَاة، فأوفِ لَنَا الكَيْلَ وتصدّقْ عَلَيْنَا، إن الله يَجزِي المتصدِّقين** " (٢).

ويمزج الشاعر ماورد فى الآية الكريمة بسطور شعره، ليعبّر عن الأمل الذى يحيا في صدره للتجاوز أمته همومها وجراحها وتعاستها، ومن خلال هذا المزج البارع، يطرح الشاعر ملامح الواقع وما فيه وما يحلم به الناس الذين يسميهم "العشّاق البسطاء" الذين أشقاهم الضرُّ والحزن والزيف جميعًا:

---

(١) إبريل ١٩٦٨م.

(٢) يوسف :٨٨.

"أدخلَ ساحتَك
بشوشَ الوجْه ، أغنّى
وعلىَ العينَيْن
دوائرُ ضَرٌّ
وعصائبُ حزْن
- تلك بضاعتُنا -
فامنحْنا
بعضَ الزّاد
وأوْف الكيلَ ولاتَبْخَسْ
ياأمَلاً..يَحْيَا فى الصّدْر
فإنّا المشّاقُ البُسَطاءُ
وقد أشْقانا الزّيْفُ" (١)

وفى مجال مناجاته لربّه، وطلب العفو، يعترف الشاعربما كان منه، ويستدعي إلى الأذهان الآيات الكريمة"حتى إذا ماجاءوها شَهِدَ عليهم سمعهمُ وأبصارهم وجلودهم بماكانوا يعملون. وقالوا لجلودهِم لِمَ شهدتُمْ علينْا، قالوا أنطقنا الله الذي أنْطق كلَّ شَيْءٍ ، وهو خَلَقكُم أولَ مـرّةً وإليـه تُرجعُون، وماكنتم تستترون أن يشهد عليكم سَمْعُكُم ولا أبصاركم ولاجلودكم، ولكن ظننْتُمْ أن الله لايَعْلَمُ كثيراً مما تعملون (٢).

وذلك عندما يقول في قصيدته "الاعتراف":

فدعنى أمرُّ ..بدونَ سُؤالٍ..
خجولاً.. حييًا
ولاحاجة لاجتلابِ الشهود
ونُطقَ الجُلودِ
فإنّى .. مقرّ بما كان منّي.." (٣).

---

(١) تاملات فى وجه ملائكي، ص٢٣.

(٢) فصلت: ٢٠-٢٢.

(٣) تاملات فى وجه ملائكى ، ص٦٥.

وكـأن الشـاعـر بمبادرته المتـقـدِّمـة، والتي يعـرضـهـا قـبـل يوم الحسـاب بوقت طويل، يقدّم مسوّغـات قـاطعـة ليمرّ على الصراط العريض الممدود، فلا يناله ألم أو عذاب.

وأكـتـفى بهـذا القـدر من الدلالة على التـناص القـرآنى، لأقدم نموذجًا لتناص المثل العـربى فى شعره، حيث يقوم الشـاعـر باستـخدام المثل بطريقـة معكوسـة تعطى دلالة أكثرعـمقا وأكبـر تأثير. إنه يستـخدم المثل المعروف "مـاذا يضير الشاة بعد سلخها ؟ والذي نطقت به أسمـاء بنت أبى بكر الصديق (رضى الله عنهما) ، حينما قـام الحجاج بصلب ولدها "عـبـدالله بن الزبـير" بعد هزيمته وقـتله، ومن خـلال تعـبيـر الشـاعـر عن واقـعـه المهزوم والمتـهـرئ يقلب المسـألة ليـكون الأنين والألـم والشـقـاء معـالم هذا الواقع بعـد أن جرى له ماجرى، وكـأنه يشـيـر من طرف خفي إلى استـمرار عنصر المقاومة والرفض بالرغم من الهزيمة والقتل :

"الآنَ ..
تَئِنُّ الشاةُ بُعَيْدَ الذَّبْحِ
ويشقيها السَّلْخُ
و سكّينُ الصَّمْت
وطولُ الدَّرْبْ " (١).

أمـا تناصّ "الحكاية التـاريخيـة الإسـلامـيـة "، فـيـمكن أن نخـتـار له حكاية المرأة العـجـوز التي كـانت تضع الحصى فى القدر، وتتـركـهـا تغلي، لتـقـنع أولادها الجـوعى بأن هناك طعـامًا تعدّه على النار، فـينامـون حتى ينضج، ثم تـتـولى الدعـاء وتحمل على خليفـة المسلمين عمر، الذي يسمعهاويصحّح الوضع بإطعامهـا وإطعام أولادها، ولكن الشـاعـر"عبد الله شرف" يري أن الواقـع المعـاصـر خـلا من عـمـر الذى يستجيب ويصحح ويعمل ويعدل ، ولذا يخاطب فاطمة / الحبيبة / الوطن ،بقوله:

"ماعَادَتْ أحْجَارُ القِدْرِتَنِيدُ
فَنَيم وتَوقُّك ..
يافاطمةُ ؟" (٢).

---

(١)قصيدة نافذة، تأملات في جه ملاتكي، ص.٤٠\٤١.

(٢)تأملات في وجه ملاتكى ، ص.٤٠.

ويلح الشاعر على هذه الحكاية، في السياق ذاته، في موضع آخر، وإن كان اليأس في النموذج السابق، يتحول إلى نوعٍ من الرجاء الذي يشبه الاستجداء لترضى عنه الحبيبة / الوطن وتتعاطف معه، وتكفّ عن الصدّ والهجر الذي هو قرين التخلّف والضياع:

"سئمت السفر على كفيك

مللت الصخر المسلوق بجوف القدر

تعالى أستند إليك " (١) .

وسوف نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم الحصى في كلا النموذجين، وإنما استخدم الأحجار والصخر، ولعل في ذلك مايشير إلى مايحمله كل من الحجر والصخر، من معاني الصلادة والبلادة وعدم الإحساس، وهو ماقد يقصر عنه استخدام الحصى في مثل هذا الموقف الذى يعالجه الشاعر.

وبعد ..

فإن شعر "عبد الله السيد شرف " يملك معطيات أخرى، خصبة وعميقة، لانستطيع الإلمام بها جميعًا في إطار هذا البحث، ولكننا نؤكد على قدرة الشاعر - بالرغم من كل شيء - على تقديم المزيد من الأشعار المؤثرة والشجاعة والتي تحتضن الإنسان -أي إنسان - في أداءٍ فنّي جميل وعذب ومفدق .

***

---

(١) الثوب الأبيض والمطرقة ، الانتظار والعرف المجهد ، ص ٤٢.

الخصائص المشتركة لشعراء السبعينيّات

بعد القراءة التي مرَّت لمجموعة شعراء السبعينيات ، فإنه يمكننا الآن أن نرى خصائص شعرهم الموضوعيّة والفنيّة المشتركة التي تجمع بينهم وتنتظمهم في سياق عام ، مع تميز كل منهم وتفرّده بأداء خاص ، ويمكن إجمال هذه الخصائص في النقاط التالية :

1 = ينطلق أفراد هذا الجيل في قصائدهم من خلال رؤية عامة ، تهتم بالقضايا الكبرى التي تشغل الأمة والوطن ، وتؤثّر في مسيرته سلباً وإيجاباً ، وهذه القضايا تسبق ما هو ذاتي وشخصي لديهم بخطوات كثيرة ، مما يعني انصهارهم في بوتقة الواقع وتواصلهم معه وانتماؤهم إليه ، وهم في معالجتهم لهذه القضايا يرتكزون على تصور واضح وصريح ينتمي الى هويّة الأمّة الحضارية ، ولا يتنكر لها ، وقد رأينا التصوّر الإسلاميّ الناضج حاضراً وساطعاً في أشعارهم مما يعني أنّ هذا الجيل يملك مفاتيح الرؤية الحقيقيّة الناضجة ، التي ترفض الانسلاخ والتبعيّة والتبشير بالولاء للغير ، كما ترفض الغمغمة واللجلجة والدمامة الفكرية التي تعتمد على التراث الباطني ومضمونه التخريبي .

2 =يخطو شعراء السبعنيّات في التعبير عن رؤاهم خطوات فنيّة موفقة ، حين يعتمدون في أشعارهم على التفاصيل اليومية التي يزخر بها الواقع والبيئة التي يعيشون فيها ، وينطلقون منها لصياغة الرؤية الشعرية في بساطة تؤكد على قدرتهم في التقاط اللحظة الشعرية وبلورتها من خلال أدوات فنية متطورة ، تحقق لهم التميّز والتفرّد ، وتمنحهم شرف الإضافة الإيجابيّة إلى شعرنا العربيّ، وتثبت أنّهم أبناء شرعيّون حقيقيّون في دائرة فنّ العربيّة الأوّل . كما تثبت أيضاً أنهم يعيشون عصرهم بوعيٍ مرهف، وثقافة عميقة ، وفهمٍ جيّد .

3 = يمتلك شعراء السبعينيّات قدرةً ملحوظة على الأداء الشعري من خلال الشعر العموديّ، وإن غلب على معظمهم النظم من خلال شعر التّفعيلة . . ويرتفع مستوى بعضهم إلى درجةٍ عالية ، مما يؤكد على أصالة الشعراء أولاً، ويؤكد ثانياً على قدرة الشعر العمودي حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعي ، على حمل الرؤية الشعريّة المعاصرة بأبعادها المختلفة ، وعناصرها المتعددة .

ومن ناحيةٍ أخرى ، فإنّ شعر التفعيلة لديهم تحكمه غالباًحالةٌ من الالتزام بالقافية ، مما يعني حرصهم على الموسيقى والتناغم في أفضل درجاته ومستوياته ، وإن كان نظمهم من خلال بحري المتدارك والمتقارب يوقعهم أحياناً في النثريّة ، وهي مزلق خطر نجده على تفاوت في أشعارهم جميعا.

ويلاحظ أنّ معظمهم قد نمت في شعره ظاهرة " التدوير " ، وهي ظاهرة لم تكن مألوفة في شعرنا العربي على امتداد عصوره بمثل مانراها في عصرنا الراهن ، ولكن الشعراء استحدثوها ، أو بعثوها لتتواءم مع التدفق العاطفي ، ولينتهي السطر الشعري بنهاية الشحنة الانفعالية ، مما يجعله على هيئة الفقرة النثريّة .

4 = يقوم المعجم الشعري لدى جيل السبعينيات على أساس الوعي بالتراث العربي أدبا ولغة وبيانا ، ولذا تشيع في أشعارهم لغة نقية صافية في تركيبات محكمة وصيغ فصيحة، فضلاً عن اهتدائهم بالمعجم القرآني الذي يمنحه مدداً تعبيرياً لايتوافر لمن لا يعرف هذا المعجم . وتجدر الإشارة الى أنّهم استفادوا من المفردات والمصطلحات المعرّبة والمنحوتة والمنقولة عن اللغات الأخرى .

كما دخلت الى معجمهم المفردات اليوميّة المأخوذة من حركة الواقع الاجتماعي ، بالإضافة إلى لغة العلم الحديث ومخترعاته وكشوفه في مجالي الفيزياء والطب والكمبيوتر ، والتكنولوجيا بصفة عامة. .

5 = أما الصورة فتبدو- غالباً -جزئيّة ، تقوم على صياغة مبتكرة ، وأغلبها ينتمي الى البيئة المحليّة مثل البحر والنهر والحقل ومايرتبط بها ، وهي في مجملها صورة موحية ، وذات دلالة معنوية وفنّية ، وإن كان القليل منها يجنح إلى التعقيد والغرابة . .

6 = وقد أكثر شعراء السبعينيّات من التضمين والاقتباس والتناص، ومعظمه كما أظهر البحث ، مستقى من القرآن الكريم والشعر العربي القديم ، وهو يؤدّي دوره في إثراء النص ، وإغناء المعنى بالدلالات ذات القيمةالفكريّة والوجدانيّة والتاريخيّة.

7 = وفي مجال الرمز التراثي ، فقد أكثروا من استدعاء الشخصيّات التاريخيّة والأسطوريّة للتعبير من خلالها عن تجارب معاصرة ، واستطاعوا في الغالب استثمارها استثمارا فنّياً جيداً . . كما استفادوا من القصص القرآني في هذا السياق استفادةً كبيرةً، وبخاصة قصص يوسف وموسى وأيّوب وسليمان - عليهم السلام .

8 = قدم بعض شعراء السبعينيّات إنجازاً شعرياً مهماً، وهو الكتابة للأطفال : قصائد غنائيّة ، ومسرحيّات شعريّة ، وهو ما يبشر بازدهارلون شعري جديد، بعد أن كان هذا اللون قليل الشيوع في أدبنا المعاصر ، وأتصوّر أنّه سيعطي فرصة لشعراء السبعينيّات كي يؤكدوا دورهم في التواصل مع المجتمع ، ويتخلصوا من بعض السلبيات الفنّيّة التي تخالط أشعارهم .

9 = توجد في شعر السبعينيّات الغنائي ملامح دراميّة تعتمد على القصّة أو الحوار ، وهي إضافة فنّيّة مهمة جيّدة تكسر رتابة النظم ، وتبث الحيويّة في ثنايا القصيدة الغنائيــة

10 = دخل شعراء السبعينيات الى مجال المسرحيةالشعرية ، وقدموا عددا لا بأس به من المسرحيّات التى ظهر بعضها علي خشبة المسرح ، وبعضها مطبوع أو ما زال مخطوطا . وأعتقد أنّ المسرحية الشعرية ستكون مجالاً حيويا ليفرغ فيه الشعراء طاقاتهم الإبداعية ،ويساعدهم على التخلص من الثرثرة والحشو والنثرية التى تضعف القصيدة الغنائية .

تلك هى أهم الخصائص المشتركة التى جمعت بين شعراء السبعينيات الذين سميناهم بجيل الورد ، وهذه الخصائص العامة بالإضافة إلى خصائصهم الذاتية ، قد شكلت عالما شعريا جديدا احتضن الوطن والأمة والهويّة جميعا ، وكان له مذاقه العذب المستساغ الذى يمتع فى هدوء ودون ضجيج . .

***

السفر الثاني

ضجيج الهالوك

- 1 -

لاريب أن الفريق الآخر من شعراء السبعينيات، والذين نسميهم بجيل الهالوك، يمثلون حالة من الادعاء والاستعلاء والعدوان في الواقع الشعري والاجتماعي المعاصر، فهم - كما الهالوك - متسلّقون، لايملكون قدرة على العطاء ولا المنح، لأنهم عالة على عناصر وأدوات وظروف غير شعرية بالمرّة، جعلت لحركتهم ضجيجًا يصمّ الآذان ولكتابتهم دويًا له فرقعة "الفشنك"، يزعج ولايخيف !

ولا ريب أن إهمال "الهالوك"، وعدم الالتفات إليهم، يمثّل التصرف التقائي الذي ينبغي أن يُواجهوا به، فما يكتبونه من كلام سخيف ورخيص وسقيم لايستحق الالتفات ولاالنقاش، ومايقولونه عبر الآلة الإعلامية الرسمية لاقيمة له، حيث هو ثرثرة عقيم: لاتبشّر بأي جديد، ولا تعطي إضافة مفيدة.

بيد أن وصولهم إلى السلطة الثقافية، وتبنيهم رسميًا من قبل السلطة السياسية لمواجهة مايسمّى بالتيار الأصولي، من خلال المجلات والصحف والإذاعة والتلفزة التي تسيطر عليها الدولة، فضلاً عن وزارة الثقافة ومؤسّساتها المتعددة، ثم تلميعهم بطريقة مريبة، بعد عودة كثيرٍ منهم من بلاد النفط التى أُتخموا من أموالها وازدهروا على صفحات صحفها ، كل هذا يجعل الباحث مضطراً للوقوف أمام دعاواهم وادعاءتهم، ليس من أجل تقويمهم فنيًا وجماليا فحسب، ولكن من أجل كشفهم علميا وموضوعيًا أمام الأجيال الجديدة التي افتقدت القدوة الحسنة، وحُرِمَتْ من الفن الجيّد في أشكاله المختلفة، بسبب التعتيم المتعمد، أو قلة الإمكانات.

إن مواجهة جيل "الهالوك"، تفرض على الباحث أن يقول كلمته للتاريخ وللناس، حتى لايقال إن شعبنا يستسلم للظواهر الإجرامية دون مقاومة، ويقبل بالتطرّف الآثم دون احتجاج، ويدشّن العدوان على أخلاقه وقيمة دون دفاع.

ولن نتهمهم بتهمٍ أيديولوجية أو فكرية كما فعلوا مع غيرهم، أو كما فعل معهم بعض مجايليهم ممن خرجوا على منهجهم وتفكيرهم، فوصفوهم بالخروج من جحور التنظيمات الشيوعية تحت الأرض، أو بالجلوس على المقاهي الموبوءة بالثرثرة

وانتظار الفرصة لبيع أيّ شيء ولأي تيار، حتى لو كان هذا التيار على الطرف المناقض لفكرها، أو بالبؤر الصديدية التي أخذت كل الدعاوى المفتعلة كالشكلانية وقصيدة النثر والحساسية الجديدة والحداثة ... الخ (١).

أيضًا فلن نحكم عليهم إلا من خلال أعمالهم وأقوالهم، وأقوال المتعاطفين معهم، والعرّابين الذين قاموا بتقديمهم إلى الأمة عبر الآلة الإعلامية الرسمية الواسعة الانتشار، وبعد ذلك فللقارىء والباحث والناقد، الذي يعنيه أمر هذه الأمّة، أن يصدر حكمه على هذا الجيل"الهالوكي" ، وبالرغم من أن مانقوله يتحرك في دائرة محدودة الانتشار، وفقًا لإمكاناتنا الذاتية المتواضعة، فإننا نأمل من المخلصين في كل مكان أن يقوموا بواجبهم دفاعًا عن ذوق الأمة ولغتها وقيمها الأدبية والجمالية.

وقبل أن نناقش أهم القضايا والظواهر التي تحكم كتابات "الهالوك" وسلوكيات أفراده، فإننا سنتوقف قليلاً عند أبرز ادعاءاتهم أو دعاواهم، وملامح حركتهم الكتابية من خلال مقولاتهم بالدرجة الأولى وسنقدم على ذلك أمثلة كلما أمكن على مدى البحث إن شاء الله.

ينطلق "جيل الهالوك" من فكرة "الحداثة" أساسًا، والحداثة في مفهومهم هي تجاوز الماضي والحاضر جميعًا، وبناء شعر له خصائص جديدة ولغة جديدة ومعايير جديدة، سواء في التركيب أو الصورة أو الموسيقى، أو حسب تعبيرهم "ضرورة التجديد والمغايرة" وفقًا للموجبات الإبداعية والاجتماعية للتجديد (٢) . وبناءً على هذا التصورّ فمن حق مَنْ يُسمى بالشاعر السبعيني المنتمي إليهم أن يفعل باللغة والصورة والموسيقى مايشاء دون حرج، ودون اهتمام بأية علاقات منطقية في تركيب الجملة أو بناء الصورة أو الوزن الشعري، ويفسّر أحدهم هذا الأمر ويدافع عنه قائلاً :

"نحن شعراء السبعينيات نمثل جيلاً غامضًا مليئاً بالتناقضات، مسكونًا بالغضب" ، ثم يضيف ليوضح ماجرى في السبعينيات من وجهة نظرة :"فقد صار الغضب والتمرد بديلاً من التفجع، وأصبح العالم ممدداً على طاولة التشريح، وأصبحت كل المقولات قابلة للنقد والنقض أيضاً. كما أصبح الاجتهاد والتفرد مهمة

---

(١)درويش الأسيوطي، مجلة الشعر ، العدد٥٨، أبريل ١٩٩٠.

(٢) انظر مقال حلمي سالم :شعر السبعينيّات في مصر ، مجلة فكر ، العدد٩، ١٩٨٦.

الشاعر نحو اللغة والإيقاع والصورة والبنية. أصبح لدينابطل لا يخجل من إظهار حماقاته وخطاياه، بطل يبوح بكل هواجسه دون أن يضع القارىء في حسابه".

وللأسف فإن هذا الكلام مجرد بطولة فارغة لا أثر لها على أرض الواقع، فكتاباتهم التي يسمونها شعراً لا تحمل أثراً للغضب أو التمرد على أيه ظاهرة فاسدة، بل العكس هو الصحيح، حيث كان التماهي في الظواهر الفاسدة والمنحرفة هو غايتهم التي عبّروا عنها بما يكتبون، فضلاً عن إن المجتمع أو الواقع أو العالم الذي يعيشون فيه بعيداً كل البعد عن اهتماماتهم ومراميهم، إن غضبهم وتمرّدهم كان منصبًا على كل ماهو نبيل ومضيء في اللغة والشعر والفكر، وكان كل ماباحوا به هو التجديف في الذات الإلهية بطريقة رخيصة، والحديث عن الشبق الفجّ بطريقة أرخص !

ثم يقول بادعاء واستعلاء : "وقصيدة السبعينيات لاتغازل الخيال العام، بل تقتحمه وتزرعه بقسوة في محاولة لإغناء الذاكرة الجماعية. جيل السبعينيات يهيمن الآن على السياق الشعري ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي كله، والاتهامات الحادة التي توجّه إلينا من الجيل السابق دليل على إحساسهم بهذه الهيمنة. نعم لقد تمت إزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وبدأ شعر السبعينيات يندفع برغبته الجامحة والنبيلة في تطهير القصيدة من هذه النباتات المتسلقة "(١).

وبالرغم من الطابع الاستفزازي لادّعاء المذكور واستعلائه، فسوف نتابع – مع ضبط النفس – نماذج أخرى من هذا القبيل، تكشف عن طبيعة "الهالوك" وتصوّراته لفنّ الشعر وبناء القصيدة.

يشير أحدهم إلى الطبيعة الإقليمية الانعزالية للهالوك، فيقول "أعتقد أن شعر السبعينيات يمثّل عودة إلى أصالة الشعر الشعر المصري"(٢) ويوضح أكثر فيقول :"وعودة إلى الروح المصرية الأصيلة في اللغة والأداء"(٣) ويرى أن مصدر تأثرهم هو العديد من الشعراء العرب، وبخاصة أدونيس وأنسي الحاج، ثم المدرسة العالمية، وعندما يسأل عمّا قدمه زملاؤه أوجيله، يقول :"قَدَّم رؤية مغايرة من حيث

(١)انظر حديث فريد أبوسعدة، جريدة عكاظ(ملحق دنيا)، جدة ، ١٩٩٢/٩/١.

(٢)أحمد طه، ندوة شعراء السبعينياتفي مصر ، مجلة الكرمل ، قبرص ، العدد١٤/١٩٨٦.

(٣)السابق، 292.

تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتي من الشارع المصري، وخرج على السلطة، ونشر إبداعه في مجلات الماستر "!!!!(١) وعلامات التعجّب من عندنا بالطبع، وسوف تزداد هذه العلامات عندما نرى المذكور يشبه جيلهم بجيل ١٩٢٦ في إسبانيا، ويجد في نفسه الجرأة ليسميه "جيل الحداثة الأول" الذي قَدَّم قصيدة جديدة، وخرج على رتابة قصيدة التفعيلة ، وحاول في قصيدته أن يستند إلى رؤية ناضجة متكاملة للواقع المصرى !!!! (٢).

ولكن زميلاً له يذهب في ادعائه وجرأته إلى أكثر من ذلك حين يرى أن أكبر إنجازاتهم هو "الخروج على الثقافة (الإبداعية)"الرسمية" (٣) وأن شعرهم "محاولة لإعادة النقاء للعربية في الشعر ... بالمعنى الشعرى الذى ساد منذ امرىء القيس حتى محمد الماغوط " (٤) .

وفي السياق ذاته يقول آخر ماملخصه أن لغة الشعر السائدة يوم أراد أن يدخل إلى دائرة الشعراء كانت لغة غير حقيقيّة، لأنها لغة محّددة - وهي في زعمه - لاتستطيع التعبير عَمّا يراه من متناقضات فى الواقع المحيط بنا . ويقول: كنت أشعر أن اللغة ينبغى تفجيرها بحثًا عن الجدّة والفجاءة الساطعة (٥) ، ثم يذهـــب واحد منهم في ادعائه واستعلائه وغروره إلى حد القول عن كتاباتهم التي يسمونها شعراً: إنها بحث عن قصيدة جديدة ورؤية جديدة ونقد جديد، يتناقض مع التردي العام، أو بلغة أخرى كما يقول: النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة، ربما لم يطأها شاعر مصري على الإطلاق من قبل !! ، وقد تحفّظ "إدوار الخراط " العّراب الذي أخذ على عاتقه تقديمهم للجمهور والتبشير بهم شعراءً للمستقبل، على حكاية النقلة هذه بأن التحديد العابر للنقلات المباغتة شيء لايستقيم مع التفكير السليم (٦) .

---

(١)نفسه، 292. وقريب منه ما قاله محمد بدوي، بأن قصائدهم استئناف لحداثة قدترجع الى الأربعينيات ، أو لمحاولة لويس عوض في بلوتلاند(المصدر ذاته 297).

(٢)أحمدطه، السابق، ص293.

(٣)حلمي سالم ، نفسه والصفحة نفسها.

(٤)نفسه ، 294.

(٥)ماجد يوسف، السابق 296 . (٦)السابق، 295

وعلى الوتر نفسه يعزف أحدهم متحدثًا عن إصرارهم على الخروج على النسق الثقافي الشامل، ويفسهر ذلك بقوله :"إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني " ويرى المذكور أنه إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج علي نسق الخليل الذي يعتمد على السكون والحركة " ؟!! (١).

وفي تصوّر واحد منهم أن الشاعر في القصيدة الحداثية المصرية ليس بطلاً أو مسيحًا مصلوبًا، وإنما هو ذات تنطوي على ذوات متعدّدة، متناقضة، إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والأيديولوجيا ، وفي موضع آخر يعلن صاحبنا أن السبعيني يرفض الأيديولوجيات الجاهزة الماركسية والرأسمالية وأنه بالاحتمالية والنسبية في معاينة الواقع والوجود " (٢) .

وعند السؤال عن خصائص هذا الشعر الذي يزعمه "الهالوك" فإن إجابتهم تبدو في غاية الغرابة والاستهانة بعقول الناس. يقول أحدهم :"من الصعب القول إن هناك خصائص محددة لشعرٍ ما، في فترة ما ولكن كما فعل الأقدمون في تاريخ الحركات السريّة والباطنيّة في تاريخ الإسلام، يمكن أن نتلمّس الكثير من خصائص هذا الشعر من أقوال معارضيه، كما فعل الأقدمون حين تلمّسوا فكر الفرق الباطنية من كتابات الذين ردّوا عليهم ثم يضيف مبيّنًا الغاية من كتاباتهم التي يسمونها شعراً بأنها زجر الجمهور، وهو ما"جعل حرية الشاعر التجريبية واسعة، والتجريب سمة مهمة من سمات هذا الشعر: التجريب مع التراث والتجريب مع الواقع" ، ويشرح التجريب مع التراث بقوله :"هو استخدام التراث الصوفي، والتراث الشعري الانقلابي، كشعر الصعاليك " (٣).

ولعله من المفيد أن نضيف إلى ماسبق ادعاء أحدهم بانتمائه ورفاقة إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، أو الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات "فتحمّل كل هذا !" ، كما يقول.

ولا أريد هنا أن أعلق بشيء على تلك المقولات، ولكنني - كما أوضحتُ

---

(١) أحمد طه، السابق، 303.

(٢) محمد بدوي ، السابق 301-303

(٣) أحمد طه ، نفسه، 306.

من قبل – لن أتدخل بالتعليق وسأكتفي بعرض بعض المقولات المؤيدة لهم والمعارضة، وأصحاب هذه المقولات بصفة عامة من المتعاطفين معهم أو غير المعادين لهم على المستويين الفكري والفني.

أولاً: المؤيدون

من أهم الأصوات التي احتضنت فريق "الهالوك"، الكاتب "إدوار الخراط" وقد خصَّصَ لهم مساحة كبيرة من كتاباته للإشادة بهم وتقديمهم للجمهور، ومحاولة تفسير شعرهم بطريقة مفتعلة وغير مقنعة، ولعل أبرز محاولاته فى هذا السياق إعداد الندوة التي نشرتها مجلة "الكرمل" التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية فى قبرص والتى اعتمدنا عليها فى تفهم رؤية "الهالوك" للشعر والحداثة، فضلاً عن مقالاته في بعض الدوريات مثل فصول والشعر.

وكانت محاولة "أحمد عبد المعطي حجازي" من أبرز المحاولات المروِّجة لفريق الهالوك، فقد اتخذ من جريدة "الأهرام" التي تخصص له مساحة كبيرة أسبوعيًا، وهي أعرق الصحف العربية وأوسعها انتشاراً، منطلقًا للحديث عن "الهالوك" ووصفهم بأحفاد "شوقي"، ليضفي عليهم نوعًا من المكانة والقيمة بانتسابهم إلى شاعر العربية الكبير فى العصر الحديث.

وعلى مدى فصلي الخريف والشتاء (أواخر ١٩٩١ وأوائل ١٩٩٢)، ظل حجازي يخرج على القرّاء أسبوعيًا بمقال تعريفي، يتناول فيه شعراء الهالوك واحداً واحداً، مع نشر "قصيدة كاملة" لمن يتناوله أو لغيره، ولكي ينفي تهمة التحيزّ لهذا الفريق، فقد خصص بعض مقالاته للحديث عن شاعر من خارجهم هو "عبد اللطيف عبد الحليم" وسماه "الحفيد النقيض"، وكأنه أراد أن يضرب أكثر من عصفور بحجر، ثم نشر قصيدة قصيرة "لعصام الغزالي"، ولكن تركيزه كان منصبًا على جيل الهالوك، تقريظًا ودعاية، ونقداً أيضًا ولكنه نقد الودّ والمجاملة والترويج الذى يتغيًا أهدافًا خاصّة تحدث عنها المعارضون.

ويبدو أن "أحمد عبد المعطي حجازي" أراد أن يصفِّي حساباته مع بعض الأطراف، فتحدث عن فترة السبعينيات التي تغيرت فيها الأصول السياسية، والثقافية تحت حكم الرئيس السابق "أنور السادات"، بالخروج من دائرة الحكم الديكتاتوري الإرهابي الاشتراكي الذي ساد فترة الحكم طوال عهد الطاغية الأسبق "جمال عبد الناصر"، وراح حجازي يدين السياسة والثقافة في عهد

السادات، ويمتدحها في عهد عبد الناصر بالرغم من إقراره الضمني بالهزيمة، التي هى فى رأي المنصفين نتاج طبيعي للطغيان والقهر والإجرام الذي مارسه الطاغية ضد الشعب، ومع ذلك وجد فى نفسه الجرأة ليقول:

"وإذا كانت الهزيمة نهاية لهذا الحلم القومي (؟)، فإنها كانت نهاية أيضا لحركة ثقافية عوملت في السبعينيات خاصة معاملة الأسير الذى كان عليه أن يرضى بوضعه كأسير (كذا؟) أو يرحل، والنتيجة فى الحالين فراغ هائل، سمح لكثير من الأدعياء بأن يظهروا وينفردوا، ويحتلوا المنازل المهجورة، ويغتصبوا الأماكن الخالية، ويتحدثوا باسم الشعر والنثر، وباسم المسرح والسينما، وباسم الفلسفة والدين "(١)

ثم يضيف: ".. لكن الهزيمة خلقت فى الوقت ذاته قصيدة مصرية جديدة لايعرفها إلا قليل جداً من المصريين".

يعدّد حجازى أسماء جيل "الهالوك" ويصفهم بأنهم يتكلمون لغة غريبة لايتحيّر فيها القراء البسطاء وحدهم، بل يتحيّر فيها النقاد المتخصصون أيضا"، ومع اعترافه بعجزهم وقصورهم فإنه يحاول أن يدافع عنهم دفاعًا متهافتًا فيه من التملّق والمداهنه والشهادة الزور أكثر مّما فيه من الحيدة والموضوعية والانتماء للحقيقة " هؤلاء الشعراء لايجيدون الغناء، ولكنهم يحسنون التفكير ويجيدون السخرية، وهم لايدغدغون عواطفنا، بل يعاكسوننا ويصادموننا، لا باعتبارهم خصومًا، بل لأنهم يرون فينا مارأوه في أنفسهم من قبل، فهم يخاطبوننا وكأنهم يتناجون، ويعرّوننا وهم يتعرّون". "لايخلو شعرهم بالطبع من عيوب اليتم وآفاته، فربما وجدنا كلمة نافرة أو دعيّة، وجملة مرتبكة غير سويّة، وربما انكسر الوزن وجمحتْ القافية فهي غير ذلول، أو أفلتت فليس إلى اللحاق بها من سبيل، لكن صورهم طازجة، ولغتهم جديدة فتية، والإنسان الذي نلقاه في شعرهم أقرب إلى البشر من ذلك الذى نلقاه في شعر أسلافهم الأقربين والأبعدين. ومع هذا فأنت تجد

---

(١) هذا الهجاء لفترة السبعينيات رد فعل طبيعّي لإقصاء اليسار عن بعض المواقع الثقافية والفكرية، ولأن حجازي كان واحداً ممن تركوا مصر فى هذه الفترة لمرافقة زوجه بالخارج من أجل حصولها على الدكتوراه في الغناء، فقدعاد بعد رحيل السادات، متصورًا أنه واحد من المظاليم بالرغم من أن الرئيس الراحل استقبله في استراحته بالقناطر أكثر من مرّة، وتوهّت الصحف عن ذلك في حينه، حيث كان يأتى فى إجازاته من باريس ليلتقي بالسادات، ثم يعود إلى حيث تدرس زوجه وحيث يعمل هو.

في بعض الشباب سيطرة على اللغة وقدرة على ترويضها، وطاقة على اللعب بها دون هزل أو ثرثرة، وربما عزّ ذلك على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين" (١).

وقد أشار حجازي في ثنايا مقالاته إلى كثير من المآخذ على "الهالوك"، سنشير إلى بعضها في ثنايا البحث مستقبلاً، ولكننا نورد هنا ما قاله حول مفهومهم للحداثة، وتحذيره لهم من مغبة الإمعان في الخروج من التاريخ . يقول حجازي: "إن التحرر من الماضي شيء والخروج من التاريخ شيء آخر، وفرق كبير بين التمرد على عقلية بالذات، والتمرد على العقل ذاته، بين رفض نموذج اجتماعي خانق، ورفض المجتمع كله. هذا هو الجدل الذي يجب أن يدخله الشاعر المعاصر بوعي وأن يخرج منه منتصراً، لأن هزيمته فيه ستضيف موت الشعر إلى موت العالم.

لاأقصد بهذا التحذير (.....) ولا أقصد شاعراً بالذات، وإنما أضعه بين كل مبدع مغامر يضع قدمه على طريق المجهول فإما نجا وإما هلك .." (٢) هذا أبرز ماقاله مؤيّد لهم، محتفٍ بهم، مُسَوِّقٍ لكتاباتهم في أوسع الصحف العربية انتشاراً ..فماذا عن المعارضين؟

ثانيا : المعارضون :

والمعارضون هنا لايمكن وصمهم بالتحامل أو التعصب أو التحيز، وإنما هم كتّاب ونقاد وشعراء متعاطفون مع التجديد، أو الحداثة، وسوف نورد هنا ماقاله بعضهم تعبيراً عن مواقفهم من الهالوك أو من محاولات تسويق كتاباتهم والدعاية لها باسم النقد والدراسة.

لقد أثارت مقالات "أحمد عبد المعطى حجازي" عن الهالوك ردّ فعل عبّر عن نفسه بصور مختلفة، لعل أكثرها تحديداً وشمولاً ماجاء في مقال الكاتب اللبناني "جهاد فاضل" الذى رجّح مثل كثيرين، أن يكون لحجازي من مقالاته هذه مآرب أخري غير فنيّة، وغير شعرية في العمق، وهي مآرب لا يمكن أن تتوضح إلا على ضوء ظروف حجازي وطموحاته ومغادرته مصر وعودته إليها في السنوات الأخيرة.

---

(١) راجع مقاله في الأهرام ١٩٩١/٩/٤ ، ويلاحظ أن من أشار إلي سيطرتهم على اللغة لاينتمون إلى الهالوك، وأظنه يشير تحديداً إلى "عبد اللطيف عبد الحليم" "وعصام الغزالى".

(٢) الأهرام ١٩٩١/١٢/١١ والتحذير موجه إلى " عبد المنعم رمضان " .

أراد أن تكون له عصبة ثقافية، يسميها البعض "مافيا ثقافية" مثل العصابات التي كونها شعراء آخرون ومنهم أدونيس ودرويش وغيرهما ، ويكون هو القطب وهم "الأتباع" ، وسيظهر أمام المجتمع في مصر بمظهر "الأب" الذي يحتضن صغاره، ويحنوعليهم، ويشد أزرهم، ويقوّم عثراتهم.

ويدلي "جهاد فاضل" برأيه فى "الهالوك" فيقول: "أما الحقيقة الكاملة حول هؤلاء الشعراد الشبان بدون زيادة وبدون نقصان، فهي أنهم أضعف فصيل بين فصائل الشعراء الشبان فى البلاد العربية قاطبة؛ شعراء النثر فى لبنان أفضل منهم، على التأكيد ..".

ويرى أن أكثر هؤلاء الشعراء يبحثون عن قصيدة "مصرية" الروح لاتمت إلى "البداوة" وإلى "الصحراء" على حد مايقولون فى نظرياتهم الشعرية، بل إن إحدى أبرز جمعيات الشعر الحديث فى مصر الآن، وهى جمعية "إضاءة" جعلت "القصيدة المصرية" شرطًا من شروط عضويتها ، وأكثر الذين ذكرهم حجازى فى مقالاته هى عن هؤلاء .

ويتحدث "جهاد فاضل" عن علاقة "الهالوك" بتسميتهم "أحفاد شوقي" بقوله : "والطريف أن أول من أسرع إلى نفي صلة شوقي به، كان هؤلاء الشعراء أنفسهم فقد ذكر محمد سليمان – حفيد شوقي بنظر حجازي – أنه يتبرأ من شوقي، وأنه لايجد أدني صلة بين شعره وشعر رفقائه من جهه، وشعر شوقى من جهة أخرى، فهم شيء وشوقــى شيء آخر تمامًا ، بل إنهم ماكتبوا الشعر إلا لنقض شوقي والثورة عليه، فشوقي عندهم يمثل الرجعية والتقليد والماضي، بينما يمثلون هم الحاضر والتطور والحداثة " .

وأخيراً ، يضيف "جهاد فاضل" : "ليس بينهم وبين شوقي أية صلة فهم ليسوا في العير و لا في النفير، ولا شأن لهم بالمعايير الفنيّة الدقيقة، ويكادون لايعرفون ضبط عملية الإيقاع الشعرية الأولية. فإذا عرفوا هذا الضّبط لم يعرفوا ضبط المعني ولاضبط الصورة، ناهيك عن تجربتهم الكسيحة الفجّة – هؤلاء نفي لشوقي وشوقي نفي لهم (١).

أما الدكتور عبد القادر القط فيقول عن شعراء الهالوك:

---

(١)جهاد فاضل، مقال في زاوية"٧ أيام "، جريدة الرياض، ١٩٩٢/٦/٢٧.

"يتخفى هؤلاء الشعراء وراء مقولة الحداثة التي هي ليست مذهبًا أدبيًا كالطبيعيه والرمزية والواقعية، فالحداثة صفة للأدب الحديث، وفي كل عصر يحدث تطوّر اجتماعى تظهر فيه الحداثة، فالشعراء العذريون مثلاً كانوا حداثيين، ومن كان ينسب إلى "عذرة" فهو حداثي، وابوتمام كان شاعراً حديثًا، ودرس النقّاد شعره، وسمّوا مدرسته البديع.

أما هذه الفئة من الشعراء السبعينيين، فأنها تنفر مما يحبه الناس لأنهم يعتقدون أن هذا تخلف، ويحاولون أن يفرضوا شكلاً جامداً للشعر. لقد أصبح الشعر في أزمة حقيقية لدرجة تجعلني أقول إن عصر الشعر قد انتهى. فالعصر الحالي هو عصر الفن القصصي والتمثيلى ... " (١).

وفى رأي الدكتور "عز الدين إسماعيل" أن هذه الحركة السبعينية تضخمتْ فجأة فى غيبة النقد، وفى خلو الساحة من الشعراء الكبار ... فجأة امتلأت الساحة بعشرات الشعراء الذين يكتبون كلامًا لغويًا لا صلة له بالشعر . إن الساحة الشعرية تحتاج إلى فرز وإلى "غربلة " حتى يتسنى لنا إبراز الشعراء الموهوبين ووقف أم نزيف التجريب (٢) .

أما الناقد اليساري "إبراهيم فتحي " فيقول :

"إن الشعراء الذين لا يهتمون بالواقع و يكتبون تجارب لغوية ووسائل توصيل بلا شيء يوصل، إنما يفترض شعرهم رؤية للواقع تقول إنه غير قابل للمعرفة، وإنه غير قابل للتغيير، وإن الشاعر وحيد في هذا العالم.

هذه الرؤية الشعرية هى رؤية اجتماعية تخجل من أن تسمى نفسها، إنها رؤية فئات الهامش، إن سكان "بوهيميا" الشعرية يعيشون على تسوّل عطايا أصحاب الحوانيت وملاك السوبر ماركت وموضوعاتهم الشعرية مستمدّة بعد تحويرات من بضائع الاستهلاك الإعلامية، والذين يتحدثون في قصائدهم عن تجارب سبقية، وعن النسخة الموحّدة من الحبيبة، وانتهاك المحظورات، والخروج على القوالب، وإنما يرددون صدى الإعلانات الشبقية التي تبيع بها الإعلانات السياراتومزيلات العرق وكريمات إزالة الشعر، وكلها مواد شعرية من دنس الالتزام

---

(١) جريدة الرياض، صفحة الثقافة ، ٢٧/٥/١٩٩٢.

(٢) الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢م.

الاجتماعي، وتشكيلية فنية مائة بالمائة " (١).

وفى بحثه عن شعراء السبعينيات الذي قدمه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع المنعقد فى الإسماعيلية (سبتمبر ١٩٩٢)، تحدث الدكتور "كمال نشأت" عن هؤلاء الشعراء وتأثرهم بأدونيس ومحاولتهم خلق عالم جديد على أنقاض عالم ظلمهم، وتقويضهم كيان التعبير الذي ألفه الناس داخل اللغة "إلا أنهم مازالوا فى أسر أدونيس، ومنهم من قطع صلته بالعالم الخارجي، وحطّم الجسر اللغوي الذى يربطه بالناس حين انكفأ على ذاته، وأغلق أبوابه على نفسه، بجعل اللغة ملكية خاصة يفعل بها مايشاء دون نظر إلى أنها إنسانية مشتركة وجدت قبل وجوده" (٢).

أما "رجاء النقاش" الذى يرى مايكتبه هؤلاء جنسًا ثالثًا، ليس شعراً ولانثرا - وكان أول من تنبه إلى تفاهة كتاباتهم وهشاشتها - فيقول بعد استعراض مجموعة من نصوصهم :"وأخيراً، فإن الذين يكتبون بهذه الطريقة يتوهمون - من شدّة خداعهم لأنفسهم - أنهم يكتبون من أجل الناس أو من أجل الشعب كما يقولون، وهم إنما يحطمون كل التقاليد والقيود الفنيّة والأدبية، لكى يقتربوا من الجماهير، ومن حقنا أن نتساءل أية جماهير هذه التي يتحدثون إليها أو يتحدثون باسمها ؟.. إن هذا الكلام الملفق لايمكن أن يصل إلى الناس، سواء كان هؤلاء الناس من البسطاء، أو من كبار المثقفين " (٣).

ويرى "حامد أبو أحمد" أن من يسمون أنفسهم شعراء السبعينيات عالة على شعر الحداثة، وعلى الشعر الحديث الذي صار بسببهم يعاني من أزمة عاتية "والمشكلة هي أن شعراء السبعينيات فى مصرَ قد انهكوا أنفسهم في الجري وراء أوهام معظمها دخيل على ساحة الشعر العربي، وبدلاً من أن يكونوا عونًا لشعر الحداثة أصبحوا عالة عليه، حتى لقد أحست جمهرة القراء والنقاد - ماعداهم بالطبع - بأن ثمة شيئًا أقحم نفسه في عملية التطور المبدعة في شعرنا المعاصر . وبات الناس يحسّون بأن الشعر الحديث يعاني من أزمة عاتية، وأنه فى طريقه إلى

---

(١) السابق أيضا.

(٢) انظر أيضا، جريدة الوفد ، صفحة الثقافة والفكر ، ١٩٩٢/٩/٨.

(٣) الشرق الأوسط ، ١٩٨٥/٣/٢٢.

الانقراض" (١).

ونكتفي بما سبق من آراء امعارضين أو الرافضين لجيل الهالوك، لندخل إلى صميم كتاباتهم، ونحاول أن نفهم مايكتبونه، بكل الإخلاص الذي تفرضه عملية الفهم، والقراءة أيضًا.

-2-

من المؤسف، أن مايسمى بالقصيدة السبعينية لجيل الهالوك، فقدت القدرة على التواصل مع الجمهور، والقراء المتخصصين،وقد ألمح إلى ذلك بعض من أوردنا آراءهم سواء كانوا من مؤيديهم أو معارضيهم، وهذا الانقطاع عن القارىء العام والخاص، معناه ببساطة شديدة الإخفاق في التجربة، والتردّي في مستنقع الفشل.

إن أغلب كتابات الهالوك غير مفهومة، وإذا فهُم بعضها، فالمفهوم مجرد عبارات فارغة، أو زخرفات تشبه ماوصل إلينا من شعر العصر العثماني، تافهة المضمون، ركيكة المبنى، متكلفّة الشكل، سوقية المعجم، بعيدة عن ذائقة الأمة وإحساسها البياني الرفيع الذي يصل إلى ذروته المعجزة في القرآن الكريم، ونماذجه الرائعة فى الحديث النبوي الشريف، والشعر العربي لدى الكبار من شعراء العربية الذين أجمع عليهم النقاد على مدى العصور.

وسوف أقدّمُ هنا بعض النماذج دون تعليق، إلاّ بقدر، ليطالع الناس "فتوحات الإجرام" التى يقودها الهالوك فى حق اللغة وحق الأمة معًا، وسأحاول أن يكون ما أقدمه محتويًا على بعض العلاقات التركيبية المفهومة. يقول أحدهم فى نصّ بعنوان "يارا غيمة الوجع":

"أدخل جلداً من الرمل يغيض عني الماء.
أدخل النيل تهرب الأسماك وتحتجب الغيطان.
أعرف أن جلدتى خرقة بالية تلف الرمل والنيل.
أسأل الذين فى وادى الاستغناء يختصمون.
أرفع عني كتابى وأشعل ذكْرى .

---

(١) شعراء السبعينيات - مواصلة الحوار، أدب ونقد، العدد٢٢، يونية ١٩٨٦، ص ١٢٦.

أرانى واقفًا أدلق التين والزيتون فى عبّ امرأتي وهى تفيض بالأطفال والمزارعين، أخشى الوقيعة، أدخل جلباب أمى وسخا كلوزة: أسأل الكلام الكلام. تقودني رعشات أمّى إلى وادى الكلام، أهجر السفوح .

أرى أناسًا يخزنون في قلوبهم ثمراً، وفي عيونهم فيوضًا وينصرفون.

الماء يدخل سرّة كيف يخرج عنها ؟ !

أدخل كالماء سرّة ولا أخرج عنها .

قشرتى تنزّبي، تحت تباشير طفح ٍ أقدام كالديدان وصليل كالوقفة.

قال قرنى: هيّأتنى .

قلت: هيّأتنى .

الأرض تنهش الذي تخيلنا،

وقصبة الوقت فى يد الحوذيين يفترعون الهواء ويختلون به.

أنا فى وادي الاستغناء والكلام، وأنتم فى المشاهدة.

أبصرونى :

نواقيسي استبدلتها بالفراشات، والقناع بالسر: بين الشتيتين ينتفض العاشق، يسترد وجهًا ويفقد وجهًا، يبحث عن النيل والخرقة التي مثله ويستر الجسم والخبَر والمكان. يختفي خلف شجرة يقال لها امرأة ويكشف اللحاء ويدخل النسغ. يصبح الأستغناء طائراً بجناحين، والكلام طائراً بجناحين، والجميع أروقة . أبصرونى .

أنا في وادي الاستغناء والكلام ،

أنتم فى المشاهدة (١) .

وهذا نموذج آخر لشخص آخر بعنوان "الموجة ذات الزخارف" سأقتطف منه مايلى وأنقله كما نشر فى مصدره :

"أنت فى ظل البيوت الآن، فاخط ، وعاتق *الأبيض*، هاهم أهالى المدن الشعبيون حولك.

---

(١) عبد المنعمهضان، الكرمل، ١٩٨٤/٤، ص338.

التحايا يرمونها في عظمك. هاهم يحطّون الأكفَّ في كتفيك، لينهضوك. نَحِّ الظلام بالذراعين، واخرج للمدى .

تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع، والسماء تكيّتنا . تأخذني وهي أرقّ من الشرفة في الشروق، وأنضج من الحديقة المعنة. تطرينى في طينة الجسد، والكون أنثى تفك في ظهري جناحين، وتأخذني، في كتاب الشمس. آه على أمشولتي وبقيني مطر على الصبية، وبارقة تزيحني إلى الشجن . ضمديني تضمدني . عللي لي ولهي تعلّلُ لي . تبصرني بالمصابيح الفقيرة وهي ترمي نورها العشوائي . تبردني بالغناء الداخلي . تنحدر بي في الامتلاء ، وتعطيني من حقول الكوثر رُمانتين.

أرمي بقبضتي الطيور الحجرية.

والموجة الرخامية ذات الزخارف حملتني إلى حيث خيمة طينية،

وطفلة مبلولة تشيل على كتفيها امتداد الصحراء.

كانت إلى جواري نخلتي الغليظة، وكنت أعبث بالشناشين التي على رأسها :

جمال محمصة تنغرس في ضلوعي.

ابتعثتني الأرجوزة الثقيلة، وضعضع الركب صدري.

كنت معلقًا بين فخذي الناقة .

والفخذان بوابتان .

رجرجتني الصفائح الراقعة، وصقصقة الأسنّة في السما.."(١).

وهاهو نموذج ثالث لأحدهم أنقله هنا كاملاً كما نُشِرَ في مصدره، تحت عنوان "الأرض إمكانية واحدة" :

"الأرض إمكانيةٌ واحدةٌ

أنت تمرّ فوقها

كالغيم

من مصطبةٍ

---

(١) أمجد ريّان، السابق، 320.

إلى مصطبةٍ
تجلسُ في أروقة الشيوخِ
تشهد الأطفال يكبرون
لكي تخط فى حلوقهم
مشروعك الدائم .
أن يحرّوا جسومهم
بالموتِ
والمكوثُ فوقها .
هذا الشارع الملىء
بالصفائح الفارغةِ
بالمنازل الفارغةِ
الصِّبيان
والبنات
والمعلّمين
الكتل البيضاء من عظام الجدِّ
والغاليوم
كافة المهدئات

والقبورْ
الأرض ليست تنتهى
لكنها تبدأ ُ
تملأ المكان بالرائحةِ
التي إذا توقفت
توقف المشهدُ كُلُّهُ
وصارت السماءُ صرّةً
ملأى
بشجر الأنسابِ
صرّةً يفوحُ منها العطنُ الأوّلُ

،الأكسيدُ
،العوازل التي تفصلُ
بين البردِ والهجيرْ
الأرضُ مَرةً لاتشبه القبورْ
ومَرةً هي القبورْ " (١).
وهذا أيضا نموذج أنقله بشكله ورسمه عنونه صاحبه :"تسألني الأصابع " ،
ويقول فيه :
"تسألنى الأصابع عن بذرة المدى
وتسألنى النساء اللاتى ينعسن
فوق الغرابيل القديمة عن "نطفة الطمي"
تدوسنى الظلال
وينهرنى الحراسّ الخزفيون
وأنا مارق بين تجاعيد العتبات أغني للصبح السرّى..
الرجالُ نائمون على حصائر الخنوع
وأنا تحت شباك اليمام
أريد أن أخدش الوقت " (٢) .
وهذا نموذج أخير، سماه صاحبه "فهرس" ويقول فيه:
"تقف البدائيات قرب سفائن الشحن المرامِ
أتى الصدام المرتجى يابنتُ
دست رأسها جنب الحقائقِ
وهى تغلّبُ فكرةً رفّت على شَفَةِ المؤرّخ :
كان رأس الصقر متّسقًا مع العنق المنزّلِ
صار جمر الكاشفات خبيئهن محركًا للموريات
وجلد بنتى مرهفًا بالكهرمان
أنا وأنت مؤيّدان بمحنة

---

(١) عبد المنعم رمضان، الحياة ، لندن، العدد٩٧٩٧، ١٣/ ١٠/ ١٩٨٩.

(٢) أمجد ريّان، جريدة الصباحية، جدة، ٢٨/ ١٠/ ١٩٩١.

من صنع باب النصر،
تقرأ سيّداتٌ فهرسَ الموت:
المودة مُدية ،
سمانة الساق العلوُّ،
لسان عاشقة فصوصُ
عندنا بات المصبُّ مفخّخا بالضارعات ،
وبيت أمي مائلاً بالمشترين المنْحلَ الخلفى ،
يمشي نحو معرفة الفجائع طالعًا مامسّها
مثل المكلف بالجلاء،
هنا الدساتير التس مامسّها أرق الرغائب .
يانجّى فهاك مملكة :
عليك عقيدة الزوّار، والجسد الطليعة، عزلة
الملكات ميرامار، أقداح التراثيين، ظل
كيائن التجار، وجد اللائمين على الهوي جدل
الطبيعة، يخت فاروق المغادر، خطو عابدة
محررة، مساءلة الحداثة، قتل ديك الجن،
معجزة النهوض من الرماد، شهية المتنورين
الأم.
يسعى فى مناكبها الوصال المرتجى يابنت،
قولى :"ليس هذا الماس سِفرا" ثم قولى :
"ليت أمى راقبت ميزان سكرها المطفف فى الدماء ولم تضىء " (١) .

هذه النماذج تقدم لنا مايسمى بشعر الحداثة الذى ينبغى علينا من وجهة نظر أصحابه أن نبصم على وثيقة بإبداعه الفّذ الذى تجاوز الأولين والآخرن ، ونقّر ونعترف بأن أصحابه "تقدميون" منتمون إلى الوطن والشعب والأمة، معبّرون عن هموم الناس والمجتمع، "من خلال رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري" ومن خلال لغة نقية" تعيد للشعر صفاءه "منذ امرىء القيس حتى الماغوط " !!

وبالتأكيد، فإن محاولة فهم هذه النماذج التي اخترناها ، هط محاولةعبثية

(١)حلمي سالم، الصباحية، ١٩٩/١١/٣.

لأننا لن نخرج من ورائها بطائل، لأننا بالتأكيد أيضًا، لاندري تمامًا ماذا يريد أصحابها، وماذا يريدون توصيله ؟ إنها مجرد هذيان محموم سيتفرغ مشحون التهويمات والخزعبلات التي تتبدى في الأحلام، لتُسكنه الصفحات، وعلينا بعدئذ أن "نسهر جرّاها ونختصم" ! ، ثم ليخرج علينا بعدئذ من يجد في نفسه الجرأة والادّعاء متحدثًا باسمهم :"أظن أننا حققنا للقصيدة ماكنا نحلم به، ولو بشكل نسبي " !! والسؤال هو : ماالذي تحقق بالضبط؟ يقول المذكور " .. كتبنا قصيدة تهتم ببناء المضمون تشكيليًا (؟) ، ومايعنيه ذلك من احتفاء بالرمز والمجاز والصورة الجديدة واللغة المجترئة أحيانا إلى الانحراف عن التقاليد" (١).

ولعل من تأمل النماذج السابقة يجد أن ماقدمه أصحابها مجرد كتابة ساذجة يستطيع أن يكتبها الصبية الذي لايجيدون الشعر ولا اللغة ولايعرفون منطق العلاقات التركيبية، ولايملكون القدرة على تناول مايعتمل بداخلهم، ويعجزون عن التعبير عنه، ولعل هذا مادفع شاعراً مثل "محمد إبراهيم أبو سنة" إلى وصفهم بالرطانة وعدم الفهم لما يكتبون، ثم تفسير إرهابهم الأدبي ضد الآخرين بأنه نتيجة لإخفاقهم الذريع فى مجال الفن الشعري، وبأنهم لايملكون سوى القوقعة الفارغة أي الشكل الزائف الذي يخلو من المضمون الحقيقي، وهو الشكل الذي يعد لونًا من اللعبة اللفظية يعكسها طموح يتجاوز قدرة الشاعر وموهبته، ويتهمهم "أبوسنة" بأنهم يشعرون بالولاء الشعري لغيبيات تأتي من بيروت، وهذا الانخلاع الشعري يتجلّى في قصائد تقترب من الهذيان، وتقوم على التداعى الحرّ للاشعور، ويتوسل بأقبح الألفاظ، كما يرى أن هذه الكتابات قد هبطت بالشعر دون مستوي النثر (٢) .

إن أشدّ المتعاطفين معهم، لم يستطيعوا أن يتجاهلوا الضحالة السائدة فى كتاباتهم، والإبهام المظلم الذى يغشى صورهم ومجازاتهم، وهاهو "العرّاب" المتحمّس لهم" أحمد عبد المعطي حجازى " يرى أن التعمية المجانية وتكلفّ الإبهام وإعفاء النفس من معرفة اللغة واحترام القارىء وطلب الرضا من خارج الحدود ، نوع من الرفض الذي يعدّ انتحاراً ، وليس الرفض الذي يعدّ نوعًا من النبل (٣) .

---

(١) انظر، حديث حلمي سالم ، مجلة الوطن العربي، باريس ٩/٨/١٩٩١ص ٤٥.

(٢)جريدة الوفد، ٥/٩/١٩٩١. (٣)الأهرام ، ١/٢٦/١٩٩٢.

ويشير "حامد أبو أحمد" إلى أن الغموض عندهم بلاحدود ولاقيود حتى ليبدو أنه غموض لذاته أو غموض من أجل الغموض لاأكثر ولاأقل(١) .

وعندما يتحدث "كمال نشأت "عن شعراء السبعينيات، فأنه يقسمهم إلى نوعين أوطائفتين، طائفة موهوبة لاتزال في حاجة إلى وقت كي تتخلص من أدونيس، لتطير بقوة ريشها الذاتي، وطائفة فقيرة الموهبة (يشير إلى هؤلاء) يستر شعراؤها عجزهم بالإبهام والغموض الشديدين، فترى القصيدة كونًا ملفعًا بضباب المجازات المتداخلة (٢) .

ويقول الدكتور عبد القادر القط معلّقا على الكلام السبعينى المظلم :"لم يحدث فى حياتنا مايستدعي هذا الغموض الشديد بدعوى أن الحياة غامضة، وهذا كلام مردود ، فالأدب لايحاكد الحياة إذا كانت غامضة وقضايانا كلها واضحة، والعقل يستطيع استيعابها " (٣).

وفى مناسبة أخرى يحلّل الدكتور القط حالة الهالوك الغامضة بقوله:

"حين نتحدث عن المتلقي للشعر خاصة، نقصد إنسانًا مثقفا ثقافةً عامة أولاً ، وثقافة شعرية بوجه خاص، وقرأ نماذج جيّدة كثيرة فى القديم والحديث، واستوعب كثيراً من نظريات الشعر والفن بوجه عام، وأدرك سنة التطور، فهو لايقيس النماذج الحديثة المغايرة بمعايير الشعر الذي ألفه وألف قيمته الفنيّة، ويدرك أن لكل جديد معاييره الخاصة، فإنْ بذل مثل هذا المتلقي جهداً مطلوبًا فى استقبال هذا الشعر مع حسن الظن به، ثم عجز أن يعايش تجربة الشاعر، فلابد أن يكون هناك خطأ ما في هذا الشعر".

ويضيف "عبد الله السمطي" - وهو من المنتمين للحداثة -إلى تحليل الدكتور القط ، قوله:

"لقد تقوقع الشاعر تمامًا ، وانسحب تمامًا من الواقع، فيما تقترب الفنون الأخرى من هذا الواقع وتحتضنه، وتبتكر تجاربه المتجدّدة وموضوعاته الخصيبة، في الوقت الذي اختبأ فيه الشاعر وراء كلماته الضالة، وتعبيراته الملغزة المبهمة، كأنها (حوارالطرشان). لقد أصبح الشاعر منبوذاً من الواقع، وباتت أقواله محض تهريج

---

(١)أدب ونقد ، عدد٢٢، يونيو١٩٨٦،ص١٢٨-

(٢) انظر بحثه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع، والوفد ٨/٩/١٩٩٢.

(٣) الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢.

وملح وطرائف... ودواوين الشعر الهابطة تشهد بذلك، والتي يكون أغلب جمهورها من الشعراء!!"(١).

والعجيب أن "الهالوك" يدافعون عن الغموض بدفاعات فيها من الجرأة والوقاحة - ومعذرة لاستخدام اللفظ، لأن مايقولونه، لايمكن وصفه بغير ذلك - فأحدهم يرى أن العيب ليس في كتاباتهم، وأن مردّ عدم فهم مايكتبونه يرجع إلى ثلاثة أسباب:

الأول: أن الشعر لم يعد فن العربية الأول - ونسأله: من الذي أفتى بذلك أوقرر ذلك ؟

الثاني: أن مغامرة التلقي يجب وعيها - ونسأله ماذا يفعل المتخصص الذي يخفق فى فهم الألغاز والأحاجي التي تكتبونها ؟وماذا نقول لعامة المثقفين الذين لم ينجحوا في هذا المغامرة أمام إخفاق المتخصصين.

الثالث: سيادة الرؤية النقدية المتخلّفة - ونسأله إذا كان نقادُنا متخلفون - بمن فيهم المتعاطفون معكم - فهل نحيل كتاباتكم إلى نقاد أجانب كي يفهموا خزعبلاتكم ؟

ويرى آخر رأيا طريفًا ومضحكًا حين يرجع بأسباب الغموض إلى عدم نشر مايسمى شعرهم الذي تحاصره السلطة ومطبوعاتها الرسمية ومهرجاناتها الأدبية - ونسأله: ولماذا ظل غامضًا ومظلمًا بعد أن أتيحت لكم السيطرة الكاملة في صحف السلطة ومطبوعاتها ومهرجاناتها ومعارضها وندواتها ؟ (٢).

ويحتج ثالث لهما، بمقولة الخليل بن أحمد "الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاءوا، ويتاح لهم مالايجوز لغيرهم من تصريف اللفظ وتعقيده وإطلاق المعنى وتقييده، فيحتج بهم ولايحتج عليهم" ويرفض المذكور أن يكون الغموض نتيجة لعجز الشاعر أوهشاشة أدواته(٣).

وهذا كلام مضحك أيضا، لأن "الشعراء أمراء الكلام" الذين يعنيهم الخليل لاعلاقة لهم "بالهالوك" ، ولاريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر

---

(١) عبد الله السمطي، مقال: هل تحتاج القصيدة العربية إلى حركة إحيائية ثالثة ؟ - الحداثة أوصلت الشعر إلى حافة الهاوية ، جريدة الشرق الأوسط ، ٩٢/١١/٨.

(٢) راجع: الكرمل ،ع٤ ، ١٩٨٤، 304 ، لتقرأ رأى رفعت سلام وعبد المنعم رمضان معا.

(٣) راجع مقالة محمد بدوي، السابق ، ص 305 .

والموهبـة لاعــلاقـة لهم "بالهـالوك" ، ولاريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر والموهبة، وإمارتهم للكلام ليست إمارة مطلقة، ولاتعني تفويضهم على بياض، وإنما هي محكومة بتقاليد ومنطق وعلاقات يتحركون من خلالها، ويصرّفون الكلام

من خلالها، أما الفوضى" الهالوكية" التي يشير إليها صاحبنا، ويفسّر بها كلام الخليل تفسيراً مفتعلاً ومناقضاً فلا محل لها هنا، لاسيما وأن النقاد أجمعوا على عجز الهالوك وهشاشة أدواتهم، وسبق أن أوردنا مقولات "العرّاب" الأكبر عند حديثه عنهم في الفقرة الأولى. وشبيه بهذا الدفاع المتهافت عن الغموض ترديد مقولة أبى تمام لمن قاله: لم أفهم ماقلت، فقاله له: ولمَ لا تفهم مايقال، فالمقارنة بين شاعر متمكّن ومبدع، وبين دعي عاجز هشّ غير مقبولة عقلاً ولا واقعًا ولامنطقًا .

ولاريب أن هنالك غموضًا مقبولاً يلجأ إليه الأديب حين تكون فكرته عميقة ذات أبعاد واحتمالات متنامية، تكشف عنها القراءة الواعية، ولكن الغموض المعتم الذي لايعطيك فكرةً ولابعداً ولااحتمالاً، إنما هو تعبير عن العجز والإخفاق.

إن الغموض الحقيقي السليم - كما يقول عبد الرحمن بدوى - هو الناشىء عن المعنى الحافل بالإيحاءات، والتعبير الملىء بالإشارات، والمركّز فى صيغة منحوتة، كلما أوغلت فى مهمتها تكشفت لك عن معان جديدة باستمرار، وإلا تحوّل الأمر إلى لون من الباطنية أشدّ نكراً من الباطنية القديمة التى تحدث عنها الغزالى فى "فضائح الباطنية" (١)ولا يخامرنى شك في أن مايفعله الهالوك نوع من "الباطنية الجديدة" وقد أشار بعضهم إلى ذلك ضمنًا في الفقرة الأولى من هذا السِّفر.

إن كتابات الهالوك التي تزعم أنها شعر مظلمةٌ فى معظمها، منقطعة عن المتلقي في أغلبها، سقيمة في مجملها لغويًا وتشكيليًا وموسيقيًا.

وسوف نتوقف عند القليل الذي يمكن فهمه، وإدراك دلالاته، لنرى بعض ملامح بنائه ومعطياته.

****

---

(١)راجع مجلة الثقافة، الإصدار الثاني، عدد١٠٣، ٦/٧/١٩٦٥.

أراني في هذه الفقرة مضطراً للاستعانة بما قاله غيري، من المتعاطفين مع الهالوك، لتكتمل ملامح الصورة التعبيرية عندهم، سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصوري، ولنبدأ بما قاله الدكتور "شكرى عياد" في أمسية ثقافية بالتلفزيون المصري، حيث أشار إلى أن ظاهرة السبعينيات يجب أن تُراجع نقديًا دون دعاية أو ضجيج، ودون إصدار أحكام انطباعية مثل التي قالها "جابر عصفور" عند سواله عن شعراء السبعينيات بقوله:ويضيف شكري عياد في موضع آخر "إنهم نسفوا أدونيس" . ثم قال "شكرى عياد" عن أحدهم: إنه شاعر زخرفي ولاجدوى من قراءته، وكل مايفعله مجرد ألاعيب لفظية كان يفعلها من قبل شعراء العصر المملوكي، وليست الكتابه بالحروف والتشكيل بها دليلاً على عبقرية الشاعر، ويشير عياد بذلك إلى ديوان المذكور حسن طلب الذي صدر مؤخرا بعنوان "آية جيم" والذي يعتمد على حرف الجيم فى مفرداته ومعانيه (١).

والاعتماد على حرف من حروف المعجم هو تقليعة "مملوكية" بعثها "الهالوك" مرة أخرى، وزعموا "حداثيتها" حيث كان الشعراء في أواخر العصر المملوكي يأخذون من أحد الحروف، أو أكثر من حرف، وسيلة فى نظمهم للتدليل على قدرتهم اللغوية، والعروضية، وفي مجال القافية وأبرز الأمثلة على ذلك ماعرف بالبديعيات والألغاز والتواريخ، وقد ازدهرت جميعًا فى العصر العثماني، وجاء الهالوك، ليخدعوا الناس بقدرتهم على التجديد والإتيان بما لم تأت به الأوائل، ومادروا أنهم قدموا "تقليعة "رديئة كانت مظهراً من مظاهر الضعف والخواء فى العصرين المملوكي والعثماني.

صاحب "آية جيم" لم يقدم فيها أكثر من نظم لمعانى "حرف الجيم" الموجودة في المعاجم، وهو نظم بارد وركيك، يدل على أن صاحبه يهزأ بالعقول والأفئدة، فضلاً عن جراءته على المفهوم القرآني لمعني كلمة "آية " حيث اتخذ منها عنوانًا لمنظومته الرديئة فضلاً عن ادعائه وافترائه بأن القرآن قد ظلم حرف الجيم بعدم استخدام ألفاظ تعتمد عليها ..ترى ماذا فى هذا النص من قيم شعرية عالية ؟ يقول:

---

(١) انظر : جريدة الرياض ، ٢٧ /٥/١٩٩٢.

" جيمُ جمزتْ أم جيمُ بَجمَتْ؟
جيمُ من يأجوج ومأجوجَ تِجخُّ وتجأر
جيمٌ كالجِّلوازِ الأعْجَرْ
وجُهَاداها : إجهاض الجيم المسجونةِ
بين الجامع والمتجرْ

أم جيم تتهجّى وتجاهِرُ:
جيمُ تتفجَّرْ ؟!"

ترى بماذا نخرج من هذا الكلام ؟ وماهى القيم الجمالية التى يمثّلها ويؤديّها ؟! ثم لنقرأ قوله:

"جيم حجناء وجيم جبّاء وجيم بجراء وجيم عجراء وجيم جيميةْ
من جعل الجيم مفاجأةً وأهازيج جزافيه؟ " (١)٠

هل زاد المذكور على رصّ معانب الجيم المعجميه؟
هل أضاف جديداً بتساؤله عن الجيم المفاجأة والأزهايج الجزافيه؟
ألا يذكّرنا ذلك بمن كان يقول : الأرض أرضٌ والسماء سماء ٠٠٠؟
وإليك مقطعًا آخر يقول فيه صاحب الجيم العجراء :

"الجيم الجعرانية جابهت الجيم السنجانيه
فانبعجت جيم الأيديولوجيه
وتوجست الجيم الجيماء
فما جدوى جيمين هما جيم الشجب
أو الجيم الجلاتينيه ؟ "

لعل شعراء العصرين المملوكي والعثماني، كان لهم مبررهم التاريخي واللغوي، حين كانوا يجنحون إلى الاحتيال اللّفظي أو اللغوي أما "الهالوك" الذي يدعي الحداثة فما مبرّره ؟ لقد أعجبني تعليق "عبد الله السمطي" على هذه العورة

---

(١) حسن طلب ، مجلة "إبداع"، عدد ١٢، ديسمبر ١٩٩١، ص٥١، والمنشور في" إبداع" جزء مما نشر بالديوان

الفنيّة حين قال: إنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري وخالية من الخيال والشعرية الخصبة " (١).

لقد بلغ الزهو بصاحب هذا القمع اللفظي - كما عبّر السمطي - أن يتيه زهواً وغروراً وهو يقدم منظومته الردئية أن يشبه نفسه بالمتنبي حين قال : "سيقول في تأويلها النقاد ما شيء لهم أن يقولوا" ثم أطلق عليها لقب "سمط الدهر" تشبيهًا لها بالمعلقات الجاهلية، وهي في واقع الأمر لاتعدو - كما رأى أحد الكتاب - بحثًا شعريًا أو نصًا لغويًا، وليست قصيدة، بل استعراض لغوى لمهارة اللعب، وأن صاحبها ألزم نفسه مالايلزم، وأن إحساسه بافتعال ماكتبه؛ قد دفعه إلى تقديم دفاعات غير موفقه وكأنه يحّس بأقدامه على ارتكاب جريمة لغوية لن يغفرها له الكثيرون، ويضيف الكاتب: "وفى رأيي، فأن مايقال عن الجيم يمكن أن يقال بشيء من التدبّر وإعادة النظر والتفكر والصنعة والاستعانه بعدد من القواميس والمعاجم، واستدعاء بعض أبيات الشعر، والاستعانة ببعض آيات القرآن الكريم، يمكن أن يقال عن أي حرف آخر " (٢).

وبالفعل، فقد انضم آخرون في موكب "الهالوك" إلى رفيقهم، وأصدر أحدهم ماأسماه ديوانًا بعنوان "البائية والحائى" ، يقول فيه عن حرف الحاء وحرف الباء مايلي:

"قالت جاء: فيّ الحدّادون، الحفّاظون، الحراس، الحصّادون، الحرافيش، الحي، الحداءون، الحاكة، حمال حصاد العقل، الحكاءون، الحطابون، حرائر حمص، الحضانون.

فقالت باء: وأنا فيّ البنّائون، البصّاصون، الباعة، والبدّاعون، بشارفة، لبيرقدار، البصارون، بهانسة البرّين، البدو، بلاغيو البصرة، وبنات البدن، البنى، البربر، والبواسون" .

وكما نرى، فأن الشعر تحوّل إلى عملية إحصائية سقيمة وباردة، للأسماء التي تبدأ بالحاء والباء، ويستطيع أي شخص يحمل شهادة محو الأمّية أن يقوم بهذه الإحصائية دون كبير عناء، وبخاصة حين يفتح المعجم الوسيط مثلاً على باب

---

(١) الشرق الأوسط ، ٩٢/١١/٨.

(٢) ابن ماجد، زاوية إبحار ، جريدة الجزيرة السعودية ، الرياض ، ١٩٩٢/٤/١٢.

الحاء أو الباء، فيجمع هذه المسميات، بالضبط مثلما يفعل الناس لحلّ فوازير رمضان وما أشبهها!

ودخل ثالث من جيل الهالوك إلى مجال اللعبة الحرفية، فكتب نصًا فيما أسماه ديوانًا بعنوان "شمس الرخام"، يقول فيه:

"أبدلتها حاء بجيم ، قالت :الجيم
استقرت حين فرت، قلت: والحاء استدارت
فى حياء مغزلها ، ونامت" .
ثم يقول عن حرف الحاء أيضًا:
"انحلتّ حدتّه فى حب حياء محبتها
استحلت حرقته، رمحت ناحية الحقل .
وحكمت حكمتها، انسطحت فى جرح الحناء.
وجليت حالتها، انفتحت
فى حلم الحجر النائح، واتضحت
فى حلكتها " !

أليس شعراء عصر الانحطاط والضعف فى العصرين المملوكى والعثماني أكثر حداثة وتجديداً من جيل "الهالوك" الذي يعيش فى أواخر القرن العشرين ؟ ثم أليس من واجبنا أن نعتذر لشعراء العصرين المملوكي والعثماني عما قذفناهم به على مدى أعوام طوال من اتهامات واستنكارات وانتقادات، بسبب مستواهم الشعري المتهافت وضعفهم الفنى الواضح ؟

ومع ذلك، فهناك من يشيد بشعراء الحروف، ويحاول أن يفسّر ضعفهم لصالحهم، فيرى الحرف أصلاً للوجود البشري، واللغة هي الحكمة أو الكلمة التى تلقاها آدم من ربه "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم " (١) ، أو هي الروح أو الرسالة التي نجدها في قوله تعالى :"إنما المسيح عيسي بن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه .." (٢) ثم ينتقل إلى أن الحاء هي الأخرى أصل لأمة من البشر والباء أصل لآخر يجمعان

---

(١) سورة البقرة :٣٧.

(٢) سورة النساء:١٧١.

أخرى، والحرفان يجمعان أكثر مما يفرقان، فهما يشكلان معًا كلمة واحدة هى الحياة، يقصد كلمة "حب" ، ويفترض كذلك أن الحاء هى الحب الوادع، وهي الحياة الحلوة الحكيمة ...الخ (١) ، وهذا من أعجب التفسيرات المفتعلة والتبريرات المتكلفة لكلام هَش رَدىء عابه النقاد والدارسون، طوال قرن من الزمان تقريبًا ؛ على أجدادنا فى العصرين المملوكي والعثماني، ودرسّناه فى هذه المدة أيضا ، لطلابنا وابنائنا في المدارس والجامعات على أساس أنه يمثل النموذج الأسوأ في حياتنا الأدبية عموما، والشعرية خصوصا .

ولايتوقف الأمر عند حدّ لعبة الحروف هذه، وإنما يتعداه ليمثل ظاهرة عامة فيما يكتبه "الهالوك" ، حيث تتحول كتاباتهم إلى نوع من الزخرفة السمجة الخالية من المضمون والقيمة، مما يستوجب ردّ الاعتبار لأجدادنا المملوكيين والعثمانيين – ولنقرأ مايقوله أحدهم فيما يسميه قصيدة بعنوان "بنفسجة " : يقول فيها :

"ولمن خَبَبُ العيسْ ؟

للميس

ولمن هَوْدَجُ بلقيس؟

ولمن قَدّيس؟

للميس

ولمن جالسةٌ ..وجليس؟

للميس .." (٢).

وواضح إلى جانب السجع المتكلف ظهور نثرية لاتبقى لصاحبنا فضيلة فنية، ولا معنوية، ولعلي هنا أستأنس برأي حداثي من مدرسة السبعينيات، يعلّق على هذا النّص الردى بقوله:

"وهكذا تظل القصيدة غير مكتفية بذاتها ، وقابلة للنمو الرأسي، بمعنى أنها تمتلك قابلية للاستطراد والتداعى إلى مالانهاية " ثم يسخر من صاحب النص لتأكيد انفتاح القصيدة، بنظم نصّ مماثل يقول فيه :

"ولمن خَوْفُ(فؤادةَ)من (عَتْريسْ) ؟

للميس

---

(١) انظر مقالة :أحمد عبد المعطي حجازي ، الأهرام ، ١٩٩٢/٢/٥ .

(٢) النصوّ لحسن طلب .

ولمن نَتَقَاطَرُمن ديروطَ ومنْ بَرديْسْ ؟

للميس

ولمن نمسحُ جوخَ وزير، أونَتَكَالبُ حَولَ رَئيسْ ؟

للميس ... الخ .

ويزيد الكاتب سخريته من صاحب البنفسجة : بكتابة تنويه تحت نظمه المماثل يقول فيه : المقاطع السابقة لكاتب هذه الدراسة، وليس لأحد الحق في استخدامها بدون إذن منه "

ويأتي الكاتب الذى يؤكد سيادة الظاهرة التصنعية على مستوى كتابات صاحب البنفسجة جميعا بنموذج من شعرنا القديم يبين فيه كيف وظفّ الشاعر الجناس توظيفًا شعريًا وعضويًا يخدم النصّ، ولم يورده لمجرد اللعب بالألفاظ، يدلّل الكاتب على ذلك بأبيات لجميل بثينة يقول فيها :

خليليّ إن قالت بثينة : ماله أتانا بلا وعد ؟فقولا لها: لها

أتي وهو مشغول لعظم الذي به

ومن بات طول الليل يرعي السها ، سها

لها مقلة كحلاء نجلاء خلقة

كأن أباها الظبي، أو أمها. .مها (١)

ويورد "رجاء النقاش" مقطعين لأحدهم من نص يزعم أنه قصيدة عنوانها هكذا :

"تغنى للتباعد، لي، أصعد والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء، ترميني بالأهلّة والشوك، والجسر المنيع" - وأكرر هذا هو عنوان القصيدة .

المقطع الأول:

"أيا الأفق الذي

أصابني بالدوار

هل أنت تنظر لي

وتمغنطني

أم أنا الذي صلبت فى الأبواب الذابلة

وفى الحنّاء التي تشخب شعر البنات، يا

---

(٢) عبد العزيز موافي ، بين غياب النصّ وحضور الشاعر، قراءة فى ديوان "سيرة البنفسج" ، الثقافة الجديدة ، سبتمبر ١٩٩٢ ، ص٨٥ .

أفقًا من العيون الشيخة، والنخيل المغضّن ،
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسمة .
أطلقها تحلق فى الحقول الهوجاء، وفى
زوبعة النخيل المغضن. أطلقها من كتاب
الغياب .
ياقلبًا من المواعيد القديمة
دُرْ فى ضلوع الفلكي الحزين
قع فى الرهجة الحكيمة
وانشق فى وتر الحنين
رطرطتنى العربات الخشبية، بأعرافها
الملونة، وعجلاتها المعجنة، أنا الدائري،
تحت الوردة الترابية، تقرعنى الكفوف
البرونزية فوق الأبواب، وصدى الليل
حيث أطأ الأرض.
في كراسة الجنون وضعت منعكسي
وأنشودتى " .

المقطع الثانى :

"فى العشب الخيالى رح ، فى الصخرة
الشمسية، وادخل الدائرة الحبلى،
وعندما تبص من النافذة الوهجة غنّ ،
وابتغى (؟) ، وتهيأ ، راميًا تباعيضك
فى الأنحاء كلها " .

ويعلق "رجاء النقاش" على هذين المقطعين قائلاً:

"هذان مقطعان مما أسماه الكاتب باسم الشعر، وسوف نتجاوز الأخطاء اللغوية الواضحة مثل قوله "ابتغى" وصحتها "ابتغ" ، ثم نسأل بعد ذلك، هل نستطيع أن نسمى هذا الكلام شعراً أو نثراً ؟ وهل نستطيع أن نخرج منه بأي تجربة روحية حقيقيّة واضحة كانت أو غامضة ؟

إن الخروج من هذا الكلام بفكرة. أو هزّة شعورية، أو تأثر نفسي وجداني،

هو أمر مستحيل، فنحن نتعثر - مع هذا النص - بين مجموعة من عبارات تشبه الحفر التي تملأ طريقًا مهجوراً لم تمسه يد، ولم يمش فيه من قبل كائن حيّ، وكلما خرجنا من حفرة وقعنا في حفرة أخرى.

والقاموس الذى يستخدمه الشاعر غريب، وملىء بالألفاظ الصادمة المنفّرة التي تجعل الإنسان يشعر كأنه يمضغ "زلطًا" بين أضراسه، وهذه بعض الألفاظ التي اصطنعها الشاعر، وألقى بها في وجوه قرائه:

"تمغنطني، تشخب، رطرطتنى، تباعيض"

هل تصلح هذه الكلمات للاستخدام الأدبي، بالقطع إنها لاتصلح فى شعر أو نثر، فهي ألفاظ هجينة ملفقة، وبعضها لاأصل له فى اللغة العربية ولاحتى فى اللهجات العامية المستخدمة فى الحياة اليومية ..."(١).

وإذا كان "رجاء النقاش " قد أشار إلى بعض المفردات الصادمة والألفاظ الهجين، فإن من يقرأ كلام الهالوك يجد كثيراً منها أشد غرابة، منها :الرجرجة والصقصقة والشناشين، وعبّ المرأة، والسّرة، والصرّة، والطفح والديدان، والوساخة، وافتراع الهواء، والقياس بالنهدين، والتحيّض بالشجر الذابل، وأحصنة الصبابة، وبياض التفتة، وفوضى الجسد، وإشعال الماء، والكيلوت المتسخ، وكابوس الخشب، وماء الجوزة، وسقيفة البوص، والسماء التكيّة، والحديقة الممعنة، والموجة الرخامية، والطفلة الميلولة، والصفائح الراقعة، والغاليوم المهدئات، والأكسيد، والعوازل ...الخ .

ويضيف "عبد الله السمطي" إلى ماسبق أن ذكرته فى سياق استخدام المفردات أو معجمهم الشعري: مفردات الطيور والحشرات كالسراطين والخنافس والكتاكيت والدود والجنادب والذباب والجراد واليمام، ثم مفردات الأدوية والحقن والمراهم، ومفردات الزهور الأجنبية، ثم مفردات الحيوانات، وأسماء الشخصيات، وأسماء المدن، وكأننا فى كتاب لعلوم الأحياء والجغرافيا، ولسنا أمام كتب شعرية (٢).

ولاريب أن البناء عند الهالوك يفتقر إلى أبسط القواعد والعلاقات التركيبية، فضلاً عن فقدانهم الإحساس الجمالى بقيمة اللفظة أو المفردة

---

(١) الشرق الأوسط ، ١٩٨٥/٣/٢٢ ، والنصّ المنقود لأمجد ريّان.

(٢) الشرق الأوسط ، ١٩٩٢/١١/٨.

والصورة، مما يفقد "الحداثة" شاعريتها ووظيفتها الفنية. وإذا عرفنا أنهم أصلاً يخطئون في اللغة نحواً وصرفًا وبلاغة، أدركنا مدى الفاجعة التي ينتظرها شعرنا العربي تحت رايتهم، وبخاصة إذا تذكرنا مزاعمهم وادعاءاتهم حول إنجازاتهم في مجال القصيدة الحديثة !

ولنقرأ ماقاله العرأب الأكبر "حجازي" عن واحد منهم :

" . . والأخطاء النحوية والعروضية التي كانت تظهر بكثرة فى قصائده الأولى أصبحت أقل، والشاعر لم يعد له عذر حتى فى هذا القليل، بل نحن لانكتفى منه بمجرد الصواب، وإنما نطلب الجمال "(١).

ومن المفارقات أن هذا العاجز نحويا وعروضيًا، عُيِّن عضواً بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، الذي يفترض فيه أنه يضم صفوة الشعراء والنقاد !
دخل في هذه المفارقة أن هذا العاجز لغويا وعروضياً، هو الذى كتب عنه "جابر عصفور" أمين المجلس الأعلى للثقافة؛ دراسة مطوّلة كشف فيها كثيراً من العورات اللغوية وغيرها، مما ينطبق علي نظرائه الآخرين (٢) .

ويقول "حجازى " عن آخر :

"ومن حق القراء علينا جميعًا أن نصارحه بأن فى شعره أخطاء عروضية كثيرة ، وأخطاء لغوية أحيانًا حبّذا لو تخلص منها إذن لتضاعفت قيمته . . " (٣).

ثمة مسألة أخرى، تدخل فى هذا السياق، وهى مسألة مايسمى بشعر العامية، وهو بالضرورة غير الزجل والشعر الحلمنتيشي، وأصحابه يتبعون نهجًا مماثلاً، لجيل الهالوك، أوهم نسختهم العامية، إذ يزعمون أن كتاباتهم التي تمضي على نسق مايكتبه الهالوك بالفصحى، لا يقيمون للوزن أو القافية اعتباراً، ثم إنهم يستخدمون لغة هجينا، لا هى العامية التي يلهج بها الناس في الشارع المصري، ولا الفصحى التي يتكلّم بها المثقفون، إنها "عامية" تمثّل جنساً لغويًا ثالثًا، يتوقع المروّجون له أن يحل محل الفصحى تمامًا، ويجد الآن ترويجًا له فى بعض المجلات والصحف، وبخاصة تك التى يصدرها "اليساريون" فى

---

(١) الأهرام ، ١٩٩١/١١/٢٠ ، والذي يتحدث عنه حجازي هو "محمد سليمان".

(٢) راجع: جابر عصفور ، مجلة إبداع ، مايو ١٩٩١

(٣) الأهرام ، ١٩٩١/١٢/١٨، والمقصود هو عبدالمنعم رمضان.

مصر. ومن محاولات التزييف لأصحاب تيار العامية، إصرارهم على الانتساب لبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود، والفارق بين الفريقين كبير، لأن الفريق الأخير" بيرم ومن على شاكلته " كانوا ملتزمين بتقاليد الزجل، ويحملون في حناياهم قضيّة تنتّسب للوطن، حتي لو اختلف الناس معهم، أما الفريق الأول، فيبدو بعيداً عن الالتزام الفني والمعنوي جميعًا، ساعيًا للشهرة من خلال التخريب اللغوى.

وفى النهاية، فإن شعر العامية المزعوم، لا قيمة له حاليا ولا مستقبلاً، لسبب بسيط، وهو تعدّد اللهجات من إقليم إلى إقليم، وتغيّرها من جيل إلى جيل، مما ينفى تأثيرها وقيمتها.

وليسمح لي القارىء أن أعفيه من إيراد نماذج لهذا الشعر المزعوم، فهو كلام غثّ ركيك لايستحق عناء النقاء أو الترديد.

-4-

غاية جيل الهالوك النهائية تحطيم القصيدة العربية المألوفة تمامًا، فلا يبقى فيها أثر للموسيقى أو التفاعيل، فضلاً عن إلغاء القافية تمامًا، وتجاوز الشعر العمودي، وشعر التفعيلة جميعًا، والوصول إلى مايسمى بقصيدة النثر، التي تقوم على الألفاظ الصادمة والمفردات الشاذة والتراكيب الغريبة والصور المعتمة! وهكذا يتحوّل الشعر العربي الذى ظلّ العرب قرابة العشرين قرنًا من الزمان يتذوقونه ووضعوا له المقاييس والمعايير التي اتفقت مع ذائقتهم وفطرتهم، إلى كلام ممسوخ مبهم لاطعم له ولا لون ولا رائحة، اللهم إلاّ ماتخلفه التجربة الهالوكية من إجرام فني وأدبى في حق الأمة، وبخاصة الأجيال الجديدة التي تتأثر بها بحكم التسلّط الهالوكي على مجال النشر الرسمي الذي يمثل النافذة الوحيدة المتاحة للأدباء.

وإذا كان الوعي النقدي الصحيح والصريح، يرى أن قصيدة النثر"المزعومة"، دليل على العجز والخواء، وبخاصة إذا جاءت فى إطار التعمية والغموض المظلم، فإن واحداً من جيل الهالوك يرى أن ذلك تصورٌ خاطىء، ويفسّر مقولته بأن "شعرية القصيدة غير مقصورة على زينتها فقط، كما كان يُقال لنا قديمًا. شعرية الشعر تنبع من عناصر عديدة إذا *توافرت* بالنص الشعرى *توافرًا* إبداعيًا يمكن للنصّ أن يكون شعراً جميلاً، حتى وإن خلا من الوزن *الخليلي* (؟؟) "ثم يضيف المذكور

موضحًا مايسميه بعناصر الشعرية، فيرى أنها تتضمن ولا شك عنصر الموسيقى، ولكن الموسيقى غير الوزن الخليلي في زعمه، الموسيقى أشمل وأرحب من الوزن الخليلي وتتحصل في مفهومه من الفراغ بين الفقرات (؟!) طاقة الصورة بين مرحلة لمرحلة، علاقة الحروف ببعضها البعض، علاقات البنيان الشعري ببعضها البعض، التنافر والتناغم في مفاصل القصيدة، العلاقة بين أشكال فنية شعرية قديمة وحديثة، ثم يتعطف صاحبنا أخيراً بإضافة الوزن الخليلي نفسه إلى ماسبق ذكره مما أسماه عناصر الشعرية!

ويطرح المذكورفي السياق لتحقيق الشعرية المزعومة مايسميه بحرية المبدع في اجتياز كل الحدود، واختراق كل الأسوار والحجب، وكسركل معتاد ثبوتي، من أجل آفاق متنوّعة للشعر وأشكال خصبة ثرية منه، تبعدنا - يتحدث المذكور - عن حديدية الشكل الواحد الوحيد الذي عشنا فيه زمنا، فليس للشعر حدود (١).

وفي الإطار ذاته يطرح أحدهم مقولة إن القصيدة قانون نفسها، وإنها تخلّق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها (؟) البنائية (٢).

وهذا بالطبع كلام مثير وغريب، إذ إنه يحاول أن يخلق فنًا آخر - إنْ صحّت تسميته فنًا - يوازي الشعر العربي الذي عرفته الأمّة، ووجدت فيه بغيْتها الوجدانية والروحّية والاجتماعية والجمالية، ثم إنه يتأكد من كلامهم أن الهدف الأول والأساسي بالنسبة لهم هو عملية الهدم أو كما يقولون "كسر كل معتاد ثبوتي"، وذلك أخطر ماتمخضت عنه حركة الهالوك، لأن البديل الذي طرحوه علي الجمهور، كان حصرمًا مسمومًا، لايسمن ولا يغني من جوع، فقد انصرف الجمهور، وأعرض عن سيل تفاهاتهم وضحالاتهم، وأبدى اشمئزازه من بعض مافهمه من هذه الضحالات وتلك التفاهات كما سنرى إن شاء الله في الفقرتين التاليتين.

إن مايسمى بقصيدة النثر كانت الستار الذي أخفى عجزهم الموسيقي، وجعلهم يجدون في أنفسهم الجرأة ليبشروا بمستقبلها في شعرنا العربي على نحو مثير للاستفزاز والغرابة دون أن يقدموا حيثيات موضوعية أو فنية.

---

(١) انظر مقاله: حلمي سالم، قصيدة النثر، شعرية الشعر، الملحق الأدبي، جريدة المساء ١٩٩٣/١/٢٧.

(٢) محمد بدوي، الكرمل، ع ١٩٨٤/٤، ص303

يقول أحدهم دون أن يقدِّمَ مسوّغًا حقيقيًا لما يقول :

"قصيدة النثر، في اعتقادي، هي فضاء الشعر الحقيقي، لأنها فضاء حرية لانهائي، والحرية شرط للإبداع، والإبداع فعل خلق، ولايمكن أن يتم خلق حقيقي بدون حرية الفعل الكاملة " (١) .

والمغالطة في هذا الكلام واضحة، فالحرية في كل الآداب لايمكن أن تتناقض مع التقاليد الأدبية، والصيغ الفنية التي تميّز جنسًا أدبيًا عن آخر، حتى أولئك البرناسيين الذين جعلوا غايتهم الفن للفن، كانوا معروفين بجديتهم، ورصَانة شعرهم، وإيثارهم الأسلوب الكلاسيكي.

إننا نريدهم أن يكونوا أحراراً بالمعنى العام، الذي يفيد الأمة، ويدعم المجتمع، ولكن الحرية الفوضوية التي تحطم الفن وتقاليده وأسسه مرفوضة من جذورها .

ويقول آخر مبشِّراً بقصيدة النثر من خلال خيالات وأوهام وادعاءات لاتخفى:

"قصيدة النثر أعتقد أن لها قادم الأيام. فحوى ذلك أنها سوف تكشف حقيقةً عن عورات ماهو آتٍ لتدمير فاسدنا وفضحه، ينير لحظات سوف يعيشها الكل بمرارة وانحطاط. قصيدة النثر منذ الخمسينات – مع أنسي الحاج وأدونيس وتوفيق الصايغ تمثيلاً لاحصراً – كانت على الهامش، وأتمنى – بل سوف تكون – من المتن، لأن أفق الحرية بها أرحب – مع اللغة للتفتيش، والبلاغة للتدمير، ومع الرؤيا لاقتناص شكلها " (٢) .

وواضح أن أئمة صاحب الكلام الذين مثّل بهم لقصيدة النثر، قد أثبتوا إخفاقًا ذريعًا في إقناع الوعي النقدي الأصيل بجدوى محاولاتهم، فضلاً عن منطلقاتهم الفكرية المشبوهة والتي ثارحولها كثير من الجدل واللغط والإدانة. ثم إنني لا أدري ماذا يقصد المذكور بالتفتيش والتدمير والاقتناص في هذا السياق؟ إن الفن عطاء الموهوبين بحق، وهم الذين ينصرفون عادة إلى الإبداع الحقيقي الذي يتواصل مع الجمهور، وليس أولئك الثرثارون الذين لايجيدون قولاً كريمًا أو فعلاً مفيداً .

---

(١) أحمد زرزور، الثقافة الجديدة ، سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ٧٦.

(٢) محمد عيد إبراهيم، المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

إن ادّعاء البوالوك حول الفضاء الشعري الحقيقي فيما يسمى بقصيدة النثر، مرفوض من الأغلبية الساحقة للنقاد، حتى أولئك المتعاطفين معهم، يرون فى هذه، القصيدة الدعيّة شعراً، ولعه من المفيد أن نشير إلى ماقاله العرّاب الأكبر "أحمد عبد المعطي حجازى" الذي يعمل جاهداً لتسويق كتاباتهم الرديئة فى أوسع الصحف انتشاراً .

يمهّد "حجازي " لرأيه بالانطلاق من مقولة أنه لابد لفهم إنتاجنا المعاصر من مبدأ يقوم على الحاجة العميقة الملحّة التي تجعل هذا الإنتاج مختلفًا عن النماذج المستقرّة والأنماط السائدة التي يعارضها الحداثيون معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل صحة وزنية وأكثر صراحة وحساسية.

وخلاصة رأي :حجازي " فى قصيدة النثر أنها *شعرناقص*، ويقول "إننى واحد من كثيرين في العالم لايمكنهم أن يتذوقوا الشعر تذوّقًا صحيحًا إذا كان خاليًا من الوزن، لكن هؤلاء جميعًا - وأنا منهم - لايستطيعون فى الوقت ذاته أن ينكروا وجود شكل شعري يسمي قصيدة النثر !" (١) .

ومع هذه الشهادة الناقصة، أو المتملّقة لأسباب تعرّضنا لها فى الفقرة الأولى، يعترف فى مكان آخر بأنه واحد من كثيرين لايستطيع أن يجد في قصيدة النثر بديلاً عن الشعر الموزون، لأنهم حتى لو سلّموا نظريًا بنوع من الإيقاع يمكن أن يوجد فيها ؛ لايرون سببًا كافيــا لأن يتخلوا عن قيمة، طالما أحسّوها وتذوقوها مقابل قيمة مفترضة يصفها لهم الناقد، ويقدم على وجودها ألف دليل، لكنه لايستطيع أن يمنح أرواحهم وأبدانهم القدرة على تذوقها والانفعال بها (٢).

إن حجازي بالرغم من كل ماساقه في تبرير وجود قصيدة النثر والاعتراف بها شعراً ناقصًا يرفضها ضمنيا، ولايتقبلها شعراً يناغي الأرواح والأبدان ويمنحها القدرة على التذوق والانفعال.

لقد مرّ شعرنا الحديث بمراحل عديدة تعرّض فيها للتجريب، وبقيت القصيدة العمودية ذات الشطرين والقافية، رمزاً على للنبوغ الشعري ودليلاً إلى الشعراء الموهوبين، كماكانت أيضًا علامة على الضحالة الشعرية ومؤشرا يقودإلي الشعراء المزيّفين، إننا نقرأ عنترة وحسان والمتنبي وشوقي ومحمود حسن

---

(١) الأهرام ، ١٩٩١/٢/١٩ .　　　(٢) المصدر السابق .

إسماعيل ونجد في أشعارهم وموسيقاهم الكثير من الدلالات الفنية والإيحاءات الثرّة التي تتجدد مع كل قراءة، ونقرأ الشهاب الخفاجي والشيخ عبد الله الشبراوي وأحمد الدلنجاوي، من شعراء القرن الثاني عشر الهجري، فلا نجد في نظمهم إلا الجفاف والمغاظلة والتكلف والتصنّع والخواء، ونجد نظيراً أسوأ منه لدى شعراء الهالوك الذين يعيشون معنا فى أواخر القرن العشرين !

عرف الشعر العربى الحديث ماسُمي بالشعر المرسل ثم الشعر الحر ثم الشعر الجديد، والشعر الحديث والشعر المطلق وشعر التفعيلة والشعر المنطلق والشعر المستحدث والشعر غير العمودي، وكل هذه المسميات كانت في الغالب، تدور حول عدم الالتزام بالقافية الموحدة أو التفعيلات المتساوية، وكانت في كل الأحوال نلتزم بالتفعيلة كأساس لموسيقى الشعر، أما "قصيدة النثر" ، فلا أساس لها من العروض أو القافية، وتعتمد على مايسمى بالإيقاع الذاتي للكلمات والتراكيب. وهذا الأمر ليس جديداً فقد ظهرت في أوائل القرن الحالى موجة "الشعر المنثور" التي ترفض الوزن، ولاترفض السجع الذي يأتي عفواً، وهــذا الشعر المنثور كان"يزخر بتيار من العاطفة الدافقة، والكلمات الرقيقة، والصور العذبة، والخيال الشعري "المجنح"(١) ، وكان من أبرز فرسان هذا اللون الذي ماجرؤ على أن يسمى نفسه قصيدة مجموعة من اللبنانيين: أبرزهم أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومارون عبود، ومن كلام جبران فى هذا النوع الذي غصّ بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنوع الخيال، قوله يناجي الليل :

"ياليل العشاق والشعراء والمنشدين
"ياليل الأشباح والأرواح والأخيلة
"ياليل الشوق والصبابة والتذكار

"أيها الجبّار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر، المتقـلّد سيف الرهبة، المتوج بالقمر المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذنٍ إلى أنّة الموت والعدم.

"فى ظلالك تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيققلوب الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين.

"أنا مثلك ياليل، أنا ليل مسترسل منبسط هادىء مضطرب، وليس

---

(١) ابراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧هـ ، ١٥يوليو ١٩٨٧ الافتتاحية.

لظلمتي بدء، ولا لأعماقي نهاية " (١).

وهذا النصّ الذي لم يدع أنه "قصيدة نثر" أفضل، في حقيقة الأمر، ألف مرّة من النماذج الهالوكية التي استعرضناها في ثنايا البحث، لغة وتركيبا وصورة وإيقاعًا، والتي تعجز عن تقديم مثل هذا النموذج الذي كان صاحبه في زمانه من المتمردين على واقع الشعر العربي والثائرين، وكتب في مقالة له بعنوان "لكم لغتكم ولي لغتي" يثور فيها على المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي "ومايحشر فيها من جائز وغير جائز"، ويثور على الأغراض من رثاء ومدح وفخر وتهنئة ... الخ (٢).

على كل حال، فإن "الشعر المنثور" كان نتيجة لاحتكاك الكتاب اللبنانيين بالكتّاب الغربيين وخاصة الإنجليز فيما يسمونه بالشّعر (الأبيض) غير المقفى وغير المقيد بالأوزان، والإفراط فيه - كما يرى الأستاذ عمر الدسوقي يرحمه الله - يؤدي إلى اللغط والثرثرة (٣).

بيد أن الذين كتبوا هذا الشعر المنثور في مصر كانوا كثيرين، ولكنهم لم يزعموا أنه شعر بديل للشعر العمودي المقفى، وأيضا لم يزعموا أنه قصيدة نثر، فقد عرف أدبنا الحديث مجموعة من الكتاب كتبوا هذا اللون وتفوّقوا فيه من أمثال: المنفلوطي وطه حسين والرافعي والزيات وميّزيادة وحسين عفيف وغيرهم .

وقد كان "مصطفى صادق الرافعي" من أعظم مَنْ كتبوا هذا اللون على الإطلاق في عصرنا الحديث، وبخاصة في كتبه المشهورة: أوراق الورد، والمساكين، ورسائل الأحزان، وبعض مقالات "وحي القلم" ، ومع ذلك، فقد رفض تسمية "الشعر المنثور"أصلاً، وعدّها دليلاً على جهل واضعيها، وقال: "فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولاهو قد خلا منها في تاريخ الأدب، ولكن سّر هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة، ويظهر فيها الإخلال لأوهى علّة، ولأيسر سبب، ولا يوفّق إلى سبك المعاني فيها إلا مَنْ أمّده الله بأصلح طبع، وأسلس ذوق، وأفصح بيان "

---

(١)عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، ط ٧،دار الفكر ، بيروت ،١٩٧٣،ج٢/ ٢٣٠ .

(٢)انظر : ميخائيل نعيمة، الغربال، ط ٢، ص٩٣، وعمر الدسوقي،ج٢/٢٣٢ .

(٣)عمر الدسوقي، ج٢/٢٢٨ .

ثم يقول :" . . فمن قال: الشعر المنثور، فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية، وادعاؤه من ناحية أخرى " (١).

المفارقة أن بعض المشهورين ممن دعوا إلى "قصيدة النثر فى لبنان خاصة، لم يتورعوا أن يقوموا بعملية سطو ذكيّة على كتابات "الرافعي" ، ونسبوا إلى أنفسهم مارفض الرجل أن يسميه شعرا منثوراً، أو يقبل بهذه التسمية أصلاً (!) ، وعدوه "قصيدة نثر"حداثية تتجاوز عصرها وواقعها !!

على كل، فإن المبشرين من جيل الهالوك بقصيدة النثر ومستقبلها العريض، يقعون فى خطأ جسيم، لأنها تخلّت عن خصوصيات الشعر، ولأنها كما يقول "إبراهيم حمادة" دخلت إلى طريق مسدوداً" مما سيعرض مسيرتها للتيبّس والانغلاق، أو التسيّب والانسياح الذي يسرع بها إلى حدود النثر الصحفي المبقّع بالمحسنات اللفظية. وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة، الخاصة بوجود إيقاعات باطنية تغنى عن الأطر الخليلية الخارجية والتماثلات الموسيقية ".

ويضيف إبراهيم حمادة قائلاً عن عيوب "قصيدة النثر" :

"أما أبرز عيوبها - فى رأيى - فهو محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها، فهى لاتكاد تخرج عن حدود التهويمات، والانجذابات الخيالية والسيريالية، مستعينة على ذلك بالبرقشات اللغوية، والاستعارات المدهشة. ويتجلى عجزها الكامل، لوتعرضَتْ للتعبير عن الحركة النفسية والدرامية والملحمية، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها، إذ لا تستطيع ذلك التناول إلا وهي نثر عادي، وعند ئذ ينتفي اسمها تمامًا من مجالها الحالى. أما القصيدة المبنية عروضيًا - سواء كانت عمودية أو غير عمودية - فهي لاتزال القادرة على استكناه الإحساس الدرامي والملحمي، والتعبير عنه " (٢).

ولم يقتصر الأمر عند الهالوك على " قصيدة النثر" بوصفها كتابة، لايرتبط بأي قيد، ولكن الأمر تعدى ذلك إلى تقليعات خطيرة ومسميات جديدة تنذر بشرٍّ عظيم ينتظر أدبنا العربي، إذا سمحنا له بالبقاء في الساحة الأدبية. من

---

(١)المقتطف، يناير١٩٢٦،ص٣١، وانظر عمر الدسوقي، ٢/ ٢٣٠-٢٣١.

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، الافتتاحية . وانظر أيضا في العدد نفسه ص ٢٧، رأيًا للدكتور عبد القادر القط حول قصيدة النثر، ومن ضمن ماقاله : إذا كنت أنت قادراً أن تقول شعراً موزونًا دون أن تقع فى السطحية أو التكلف أو الصنعة، فما الداعي أن تقصد قصداً أو عمداً إلى التحلّل من الوزن ؟ . . "

ذلك مايسمي بقصيدة البياض، وقصيدة عبر النوعية ..

ويؤرخون *لقصيدة البياض* بقول "أمل دنقل" ، بعد أن ترك فراغًا كبيراً في الصفحة :"كل ماكنت أكتب في هذه الصفحة الورقية صادرته العسس" وذلك في قصيدته "من أوراق أبي نواس" على أساس أن هناك مبرراً فنيًا يحتم على "أمل دنقل" ترك هذه المساحة البيضاء الخالية من الورق التي برّرلها بمصادرة العسس (العسكر) لما كان مكتوبًا فيها . ثم خرجت بعض الدواوين الشعرية التي بها صفحات بيضاء كثيرة يسبقها أويعقبها عدة كلمات، على أساس أن هذا قول شعري جديد وليس مجرد فراغ ! ويتساءل أحدهم: ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساسًا بالتوقف الهادىء بعد كل معالجة شعرية؟ ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساسًا بقافية، ولكنها قافية صامتة هذه المرّة، وليست قافية مليئة بالصخب والقعقعة ؟ !

ويعلّق "أحمد فضل شبلول" على هذه التقليعة بقوله:

"لن نستغرب بعد ذلك إذا خرج علينا أحدهم بكتاب كل صفحاته بيضاء، ومكتوب على غلافه "ديوان شعر " وعندما تسأله: أين الشعر ! يقول لك: إنه الهدوء الذي تحمله هذه الصفحات. إنه اللون الأبيض رمزالصفاء والنقاء والثراء في هذه الصفحات. ولعله يضيف:إنني لم أشأ أن ألطخ هذا البياض الجميل، وهذه القصائد الصامتة الرائعة التي لن تصافحها عيناك بحبر المطابع الأسود وبضجيجها المملّ، ويكفينا الضجيج والسواد في حياتنا اليومية " (١).

أما "*عبرالنوعية*" فهو جنس غريب حقًا، لأنه شعر يختلط بعناصر أدبية أخرى مثل القصة والمقالة وقصيدة النثر، أي تختلط فيه التقاليد الأدبية والقيم الفنيّة. إنه كتابة هجين، لايُعرف مَنْ أبوها الشرعي، وإلى مَنْ تنتسب، وقد علقّ "صلاح فضل" على كتابِ "منازل الخطوة الأولى" لسيف الرجبي (من عُمان) ، حيث يمثّل كتابه هذا اللون الهجين "عبر النوعية " ، فقال :

"نجد أن هذا اللون من الكتابة التي تسمى (عبر نوعية) لمزجها بين تقنيات الشعر والسرد خاصة – والتي استشرت بين شباب المبدعين – بقدر ما تثري تجربة الشعر الغنائي بإدخال بعض العناصر الدرامية فيه، فإنها تسهم في *تغييب الوعي* بضرورة تجذير فنون السرد بجماليتها الخاصة وعناصر شعريتها المختلفة في التكوين

---

(١) راجع مقالته ، الجزيرة ، ١٩٩٠/١٢/١٦ ، ص١٥

والإيقاع البعيدة عن بساطة الغناء وحلاوة التشبيه " (١) .

ترى مـاذا سيـحـدث غـداً ؟ هل سيـطلع علينا من يقـول بمصطلح "مـابعـد النوعية" ، على غرار "مابعد الحداثة" ؟ كل شيء جائز ومحتمل، في جوّ أدبي فاسدٍ؛ يستطيع فيه البعض اعتماداً على عناصرغير أدبية أن يقول ما يشاء، ويفرض على الساحة مايريد من مصطلحات ومحاولات !!

ولعلنا في ختام هذه الفقرة نستأنس برأى "أحمد عبد المعطي حجازي" حول مستقبل قصيدة النثر، حيث يقول :

"إننى أشك كثيراً فى مستقبل قصيدة النثر، وهذا الشك فى حدّ ذاته نوع من الإنصاف، لأننا وقد وضعنا أيدينا على الشروط التي تتحكم فى مستقبل قصيدة النثر، لن ننتظر منها الكثير، بل سنقتنع بما تمنحنا من متعة "(٢) . ومع أن هذا الرأى يصادم رأى الهالوك إلى حدٍّ ما، فإننا نقطع بأن قصيدة النثر لامستقبل لها، وأنها - كما تقدمها الهالوك - لاتقدم متعة بحال من الأحوال، وذلك للأسباب التي فصّلناها سلفًا .

-5-

في إطار الحرية التى يمنحها "الهالوك" لأنفسهم بإلغاء القواعد والتقاليد الفنية، والوصول إلى حالة من فقدان التواصل، واللجوء إلى الزخرفة الفّجة والصورة المعتمة المظلمة، يلعب "الهالوك" على وتر "اللغة الدينية" لتشويه كل ماهو مرتبط بالإسلام. والسخرية منه، ومزجه بلغة "الشبق الجنسي" التي تسيطر على كثير من مفراداتهم وتركيباتهم.

وفي البداية، فإننا نستشعر موقفًا عدائيا من "الانتماء الإسلامي" يتمثّل في صورتين:

الأولى: تتمثل في المصادرالتي ينتمون إليها على المستوى العقدي، فهم كما رأينا متأثرون بمجموعة شعراء مجلة "شعر" اللبنانيّة (أدونيس، أنسي الحاج ، توفيق صايغ) ، وهؤلاء عمليًا ، معادون للفكرة الإسلامية، مناهضون لها، وقد ظهر

---

(١) انظر مقاله ، العربى ، العدد ٤٠٩ ، ديسمبر ١٩٩٢ ، ص ١١٥.

(٢) الأهرام، ١٩٩٢/٢/٢٦. ويضرب حجازي مثلاً على ماتقدمه قصيده النثرمن متعة [أمجد ريان]: [بيضاء/بيضاء/:كأن جسمها /بلاحدود] ويقول :أليس هذا شعرا جميلاً ؟ويرد على نفسه: بلى ، ولوكان ناقصًا غير موزون. ونحن بالطبع لانشاطره رأيه لأسباب لاتخفى على القارىء العادى !

التأثير واضحًا في المصطلح الديني الذي يستخدمونه (المسيح المصلوب، النبي المصلوب، الراهب، الكاتدارئية)فى الوقت الذي يكثرون فيه من الحديث عن الحركات السرّيّة والباطنية فى الإسلام (وهى حركات معادية بالضرورة) ، وفضلاً عن ذلك فإن اسم الرسول الكريم "محمد "صلى الله عليه وسلم، لم يرد أصلاً في كتابتهم. أما لفظ الجلالة، فقد جاء في مجال غير لائق، سواءعبرّوا عنه بلفظ الإله أو الله، ثم جاءت بعض الرموز الإسلامية لديهم فى صورة ساخرة أو شائهة، كما سنرى بعد قليل إن شاء الله .

ثانيا:سعيهم لتدمير النموذج اللغوي القرآني كما يسمونه، واحتفاؤهم بالنموذج التوارتي، وقد مرّ بنا قول أحدهم عندما تحدث عن الخروج على النسق الثقافي الشامل، وقال:"إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدّة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، *والخروج على النموذج اللغوى القرآنى*، إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج على نسق الخليل .." (١) .كما خصّص أحدهم ماسماه قصيدة مأخوذة عن سفر الجامعة، بعنوان "الجامعة" استوحى فيها سيرة النبى "سليمان" عليه السلام (٢).

ولعل قراءة بعض النماذج القليلة تغني عن قراءة الكثير من غثاء الهالوك، وبخاصة في مجال التناول للذات الإلهية، دون أن نرتب على ذلك حكمًا شرعيًا، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض، ودون أن يستدعي ذلك اتهامنا بتكفير أحد أو تبرئته، سنقرأ النماذج، وعلى القارىء أن يتخذ مايراه ..

يقول أحدهم في مقطع من نصٍّ بعنوان "تدخلات فى شئون القلب" :

"تخلّصوا من بيعكم
يأيها الملوثو أروقة الهياكلْ،
واستشعروا شيئًا من النخيل يلقى رُطَبًا جنيًا،
فالله لايماطل
إلاالذين يوجعون القلب بالصدى المفرّغ المخاتل" (٢).

ومع سخف البناء والتصوير، وإظلام المعنى، فإن وصف الذات الإلهية بالمماطلة، نوع من التطاول الذي لايقرّه أحد. حتى غير المؤمنين بالله – والذين لايدينون بالإسلام

---

(١) أحمد طه، الكرمل ، ع٤ /١٩٨٤ ، ص 303 (٢) محمد سليمان، السابق،344 .

(٣)أحمد زرزور، السابق،314.

- لايقبلون إقحام الذات الإلهية في هذا الهذيان المحموم. إن لفظ الجلالة "الله"يخصّ بالضرورة الدين الإسلامي، فلماذا الإصرار على النيل منه، ولماذا التركيز على جرح المشاعرالإسلامية؟

ويقول صاحب النص في مقطع آخر منه، متخذاً من لفظة العرش التي هي من خصائص الذات الإلهية في المفهوم الإسلامي علامة على هلاكها، مع الإلحاح على مفردات قرآنية وعقدية توحي بالسخرية والتهكم:

"لك الذي ماليس لكْ

لك الفصول أينعتْ

لك السماء ..انفطرتْ ،

والأغنيات انفرطتْ

فخذ عصاك وابتعدْ،

يامن بعرشه هلكْ " (١).

وعلى فرض أنه يخاطب كياناً آخر، فهل يجوز لصاحبنا أن يضعه في دائرة الألوهية والملك والسماء والانفطار والعرش؟وهل صارت خصائص الذات الإلهية نهبًا مشاعًا للهالوك يفعلون بها مايشاءون وفقًا لمفهوم الحرية القاصر عندهم، وكسر المعتاد والثوابت ؟

أما الرفيق الهالوكي الآخر، فيضع نفسه في مقام الذات الإلهية مباشرةً، ليسبّح نفسه، ويقدّس نفسه؛ يقول في نص بعنوان "ثنائية ":

"جيمي جحيم وجيمكمو جنّةٌ" .

وأنا واحد في الجحيم

أسبّحني ..وأقدّسني.

أستجير بكم: أشعلوا الماءَ في جسدي : (٢).

وبعيداً عن لعبة الحروف السخيفة المتهافتة في كلام الهالوك، فهل يجوز أن يكون التسبيح والتقديس لغير الله القرآن الكريم ذكر التسبيح والتقديس؟ لله وحده، كما أن الملائكة خلقت لتسبيحه وتقديسه وحده، فكيف يتأتى لشخص - يفترض أنه مسلم، ويحمل اسما إسلاميًا- أن يضع نفسه بمحاذاة الذات الإلهية

---

(١) نفسه ، 315.

(٢) أحمد طه الكرمل ، ع٤ /١٩٨٤ ، ص316

ثم هاهو رفيق ثالث يعبث بالذات الإلهية بطريقة لاتحتمل التأويل أو الدفاع عنها. يقول:

"سمعت صرخة
عرفت أن الله كان هاهنا
وإننى بإذنه
أنحل كالغمام
إننى بإذنه أسرق بعض الريش" (١).

يتعامل صاحبنا مع الذات الإلهية كأنه يتعامل مع رفاقه الذين يأتون إليه ويذهبون، ثم يسخرمن الله - تعالى الله عما يقول علواً كبيراً - حين يجعل من إرادته ومشيئته وإذنه وسيلة ليخلّ صاحبنا كالغمام أويسرق بعض الريش! مامعنى هذا التطاول الرخيص ؟

يشير "حامد أبو أحمد" إلى نص آخر للمذكور يقول فيه "وهأنذا واقف كالإله المريض" ويعلق قائلاً :

"إن هذا الكلام متهافت ومعنى ملفق، والفرق بين التعبيرين واضح، والبون بينهما شاسع. فعندما يشبّه الشاعر نفسه هنا بأنه واقف كالإله المريض، أو واقف كالإله يكون في مجال التعميم. ولعله يشبه نفسه بآلهة الأساطير أو آلهة الوثنية. ولكنه عندما يحدد اللفظ بكلمة الله تدخل من مجال التعميم إلى التخصيص وتصبح المسألة كلها تلفيقا لامعنى، وخيالا "مريضًا" "وعنجهية" كاذبة، خاصة إذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهافتة لاقيمة لها " (٢).

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يلتمس - بالرغم من كل شيء - عذراً للرفيق الهالوكي، ويحاول أن يفرّق بالتعميم والتخصيص فى مسألة إساءة الأدب إلى الذات الإلهية، وأعتقد أن حكاية آلهة اليونان أو آلهة الأساطير، بوصفها مخرجًا لشخص يتعامل مع الذات الإلهية بهذا الأسلوب الرخيص، لامسوّغ لها ، لأن كاتب النص لاتعنيه تلك التبريرات الساذجة من ناحية، ومن ناحية أخرى فإننى أسأل "حامد أبو أحمد" وهو الأزهري الذى يعرف حدود الحلال والحرام في التوحيد والفقه والتفسير: مارأيه في الاستهانة بالذات الإلهية على هذا النحوالذي طالعناه في

---

(١) عبد المنعم رمضان ، دمي صوب كل الجهات ، البيان الكويتية ،عدد ٢٢٣،أغسطس١٩٨٥.

(٢)انظر مقاله في: أدب ونقد، العدد٢٢، ص٠٤١.

النصوص السابقة ؟

لقد حاول "حامد أبو أحمد" أن يتملّق "الهالوك" عندما قال في مقالته :"واني سمعت بأذني من يتهم الشعراء المحدثين (يعني الهالوك) بالكفر! أي والله بالكفر!! وكأنهم مارقون يريدون هدم الدين والأصول والمعتقدات. وأظن أن القارىء في غنى عن أن أضرب له بعض الأمثلة من هذا القبيل مما ظهر في صحفنا خلال العامين الأخيرين " (١).

والآن يجوز لنا أن نسأله: مارأيك الآن ؟ ثم إننا نقدم المزيد، عندما نرى صاحبه يصف الإله بأنه ذو عضوين !

"أدخلونا حجرةً بها عبدتان تحتكمان للإله ذي العضوين"(٢).

إنه نوع من الإسفاف الذي لايحتاج إلى تعليق، وأيضا لايحتاج إلى تملّق !

وهاهو نموذج آخر بعنوان "باب مكة" كتبه صاحبه عن امرأة تسمى "التكرونية"، والتكارنة أو التكرونيات، نساء سود فقيرات قدمن عبر البحر للاستيطان في الحجاز، ويعتمدن غالبًا على التسوّل، وبيع الحبوب للحجاج والمعتمرين ليأكل منها حمام معه، أو المتاجرة في بعض الأشياء البسيطة التي يحتاجها العابرون. يعبّر المذكور عن أفكار التكرونية بطريقة يمكن تأويلها ، ولكنه كان يستطيع - لو أخلص لله - أن يتفاداها أويحترز في تصويره لأفكارها بما يتسق مع جلال الله وقدره، ولكنه لم يفعل، بل قال متحدثًا عن التكرونية :

"وتهمس في أذنيها الأمواج
هناك بمكة بئر الله
وحجر الله
وأن الله هناك يجلس وسط ملائكة سوداء
يوزّع بين المقهورين الخبز
ويمسح بالجلباب دموع المنكسرين ..

وبعد تشخيص الذات الإلهية بالجلوس والتوزيع والمسح، ينتقل إلى مقطع آخر يسخر فيه من رمز من الرموز المحسوبة على الإسلام، وهو "المطوّع" الذى يمثل فرداً في هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويقوم عادة بدور المحتسب المتطوع في الشريعة

---

(١) أدب ونقد ، عدد٢٢ ، يونيو ١٩٨٦ ، ص١٢٦

(٢) عبد المنعم رمضان ، الكرمل ع١٩٨٤/٤، 339.

الإسلامية، ولكنه في المملكة العربية السعودية يأخذ وضعًا رسميًا يمنحه محاسبة المخالفين للشريعة في الأسواق والشوارع، ويدعو إلى الصلاة في مواقيتها، ولكن صاحبنا السبعيني يحرص على أن يصوّرَ "المطوّع" في صورة عكسية تزري به وبانتمائه الديني، من خلال ازدواجية يتناقض فيها الإيمان مع السلوك:

"كان المطوّع
ينشب في السرّة عينيه كخطافين
ويلمس بعصاه مؤخرة المرأة
محشواً بطيور هائجة
ويقول: صلاة " (١).

وإذا كان "المطوّع " الذي يدعو إلى الصلاة مشغولاً بهمومه الجنسية كما رأينا في هذا النصّ الهالوكي، فإن هنالك نصوصًا أخرى تمزج بين الذات الإلهية والشبق الجنسي بصورة أشد وقاحة وتطاولاً واستهتاراً بالقيم والأخلاق والعقيدة والذوق العام، ولا يمكن أن يأتي نشرها عفويًا أو اعتباطيا في مجلة رسمية تصدرها الدولة، وينفق عليها شعب مسلم له مفاهيمه وتصوّراته التي تنكر هذا الإجرام وتلك الفجاجة، التي توجب أن تكون شرطة المحافظة على الآداب العامة هي الشاهد الأول عليها أمام القضاء. إني أستغفر الله، وليعذرني القارىء إذا نقلت له جزءاً من هذا النصّ القبيح الآثم، الذي يدافع عنه البعض باسم الحرية !

العاشق: حين تصير عجائز نصبح محوّين
العاشقة: ومعززين
العاشق: سوف يقيم الله بناءً رحبًا
تحت المقبرة البحرية
العاشقة: وينفخ في أجداث الموتى
ينبعثون رجالاً في صفٍّ
ونساءً في صفين
العاشق: وينادي ياأبناء الله
يجيب الجمعُ: نعم
العاشقة: ينادي يالمتيات الله

---

(١) محمد فريد أبوسعدة، مجلة الثقافة الجديدة بعدد ٤٩، أكتوبر ١٩٩٢، ص٦٢ ومابعدها.

يجبن :نعم

العاشقِ : وإذا نادى يارمضان

يكون الجمعُ حليفًا للنسيان]

إلى هنا، والمسألة فيما يبدو مجرد ثرثرة بين عاشقين يسخران من أحداث يوم القيامة، وبخاصة البعث والحساب، ويتلاعبان بلفظ الجلالة "الله"، دون مبرّر واضح للسخرية أو الاستهزاء به، وهما في حالة شبق ومطارحة يفصح عنها الكلام الذى يأتي بعدئذ على النحو التالى:

[تكون الأنثى حافيةً

ذكرٌ حافٍ يومىءُ

أن كونى من شئتِ

فكيف أظنك قادمةً من تيهٍ

كيف أسمّي هيأتك البرية

أنت امرأةٌ

وأنا رجلٌ

كنت صنعتُكِ من خمسة أضلاعٍ

ثم اسّاقط عنها العرقُ

ورائحةُ الإبطين

وجوعٌ

فالتحمت

واتكأ عليها كوعُ الله

وأحدث ثقبًا [يقصد الفرج]

يكفى أن يدخله الرجلُ

فتحمل عنه الوحدانيةُ كلّ شظايا الكونِ

وتجمعها فى بطنٍ

يقدرُ لو يتكوّرُ

لو ينسابُ سلالاتٍ

ويفيضُ

كأن الوحدانية آفلةٌ

وكأن الله سيحمل منذ اختفت الأرض جميعًا

تحت رءوس الناس

جليسًا للأطفال

إيهًا

أوهًا

تشبه مالانقدر أن نكتبهُ

امرأةٌ لاتنحلُ فننتظر في عرجون عناصرها

ونقول :

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميلٌ

هذا ماسوّاه الأب الله ٠٠٠٠] (١) .

ونحن لاندري ماذا نقول الآن، وقد رأينا "الله - تعالى الله عما يقولون - سيعمل جليسًا للأطفال" كما يقول الهالوكي، ورأينا له كوعًا يحدث ثقبًا - أي فرجا - ويسوّى العضو الناشز الجميل تحت فضاءالبطن، ورأينا "الوحْدانية" الصفة الإلّهية المرتبطة بالعقيدة تأفل وتدخل فى متاهة الشبق الجنسي الفجّ الذى يعبّرُ عن نفسه بجرأة ووقاحة وسوقية غير مسبوقة "إِيهًا ٠٠أُوهًا " عند مضاجعة العاشقين؟

والسؤال الساذج البسيط الذي يطرح نفسه هنا: هل يستطيع صاحب هذا الكلام الوقح أن يتلاعب باسم حاكم من الحكام في هذا السياق الجنسي الرخيص؟، وهل يمكن لكل من امتهنوا لفظ الجلالة من الهالوكيين وغيرهم أن يتمهنوا اسم وزير أو مدير في هذا المجال الشبقى الآسن؟ وأسأل الذين يدافعون عنهم، ويتهموننا بأن أجدادنا كانوا أكثر وعيًا وتسامحًا، هل يمكن لكم الدفاع عن الهالوك لو أنهم استخدموا أسماء مسئولين معاصرين فى حمأة التعبير عن شبقهم المستعر ؟

لقد عُرف الذين جدّفوا فى حق الذات الإلهية قديمًا بالزنادقة، وهم، على كل حال، لم يكونوا بهذا الفجور الهالوكي الذى نعايشه الآن، وكان المجتمع المسلم آنئذ يقتصّ منهم بالنبذ أو الرفض أو التعزير الذى يراه الحاكم، أما في أيامنا، فإن الإسلام،دين الأغلبية الساحقة لايملك حق التعبير عن نفسه، لأنه مطاردٌ "ومحاصر" ومتهم، أمام بعض المنتسبين إليه والمتحكمين فى مقدّراته، فضلاً عن الدول الصليبية العظمى وأتباعها فى العالم العربي!

---

(١) عبد المنعم رمضان، مجلة إبداع، الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية، هيئة الكتاب، أكتوبر ١٩٩٢، ص٦٠ ومابعدها.

إن فقه الحرية لدى المثقفين والمبدعين فى أبسط معانيه هو الدفاع عن حقوق الشعوب المضطهدة والمستباحة ضد الطغاة والمستبدين، واللصوص الكبار ومصاصي الدماء، وليس من الحرية فى شىء أن يقتصر معناها على العبث بالعقيدة والتعبير الفج عن الشبق الجنسي الشاذ، وإذا كان فهم الهالوك للحرية قاصراً على هذين المجالين، فبئست الحرية وبئس الأحرار.

إن الواضح حتى الآن من كتاباتهم التافهة هو الوقوف فى هاتين الدائرتين، الدين والجنس، بالمفهوم المعيب والمرفوض، أما السلطة التى يزعمون أنهم معادون لها، فلم يوجهوا إليها كلمة نقد صغيرة أو كبيرة، ولم يتناولوها بخير أوشر، فهل هذا يدخل فى دائرة الحرية ؟ أم إنه الابتذال والسفالة والخداع والتسلق والإجرام، باسم الحداثة والحرية والشعر؟.

ومرة أخرى أسأل "حامد أبوأحمد"- وهو الأزهرى الدارس للفقه والتوحيد والعقيدة - مارأيه فيما يقوله الهالوكي عن كوع الله الذي أحدث ثقبا، وعن الذي سيعمل جليسًا للأطفال؟ وهل يصرّ على أن مايقوله الهالوكي مجرد تلفيق وتهافت، أم إنه شيء آخر أكبر من ذلك ؟

حبذا لوكنا صرحاء مع العابثين بديننا وأخلاقنا. وأقول "ديننا"، لأنهم لايجرءون أبداً على المسّ بأية شريعة أخرى، ولارمز من رموزها حتى لوكان هذا الرمز مجرّد"شماس" في كنيسة، أو خادم فى كنيسة!

-6-

ولا شك أن "اللغة الجنسية" تأخذ مجالاً أوسع ومدى أبعد، فقد صارت جزءاً من معجمهم وخيالاتهم وهذيانهم، ولعلنا لاحظنا فى النصّ السابق الذي مزج فيه صاحبه التجديف في حق الذات الإلهية بالشبق الجنسي وفعل المضاجعة، يدلنا على مدى السيطرة الشبقية على أذهان الهالوك، لدرجة أن يشعر المرء أن هؤلاء القوم لا عمل لهم ولا اهتمام لديهم إلا الجنس والشبق مستبيحين فى سبيل ذلك كل مقدس وثابت ولو كان الذات الإلهية !

ولعلنا نقرأ من النصّ الشبقي السابق جزءاً لنرى فيه إصرار صاحبه على تكرار عضو الأنوثة في أكثر من مرة، وعضو الذكورة في الرجل أكثر من مرة، مقرونا بسلوك فجّ لايجرى إلا داخل الجدران المغلقة، ولا يتحدث عنه الناس بمثل هذه التصريح المجردّ عن الذوق السليم والفطرة النقيّة، مما تعارف عليه الناس

باسم: "خدش الحياء العام":

يقول "الهالوكي" الذى يرفع لواء الحرية! :

[هذا *الفرجُ*

هذا *الفرجُ*

وهذا *الفرجُ*

اعتصموا بسراويلَ

وغازاتٍ

ومناشفَ

واستيقاظٍ خاصٍ

كان *الفرج* ينام وحيداً إن أدركهُ النوم وحيداً

أو يتغطى بالأحلام إذا ماحنّ

يقول الراوى:

لما حنّ كثيراً

ألقى عنه غطاء الحليم

وأوسع مابين الشدقين

وبلّل كل حوائطهِ

بعصير ينزف من آنية الروح

لكى يمتلىء بإحليلٍ

إحليلٍ

احْ . . .]

والقارئ ليس بحاجة إلى شرح أو تحليل لذلك التسافل الرخيص الذي فاق ماعرفه الناس من كتابات جنسية رخيصة، وبخاصة إذا ماقطعنا أشواطًا أخرى في قراءة النصّ الهالوكي الذى يصف المضاجعة:

[وإذا مابلغ الذروة

يسند كفًا فوق الحوضِ

وكفًا تحت الإبطِ

يعلّق ساقًا فوق الكتفِ اليمنى

ساقًا فوق الأخرى

ينتزع الأشواقَ جميعًا

كيما تصعد فى ناموس الكونِ
وتذبح ظلكَ
تأكله إن جعتَ
وتصنع مما يبقى رائحةً طيبةً تكسو
العانة ...]

ويستمر النصّ الهالوكي فى التعبير عن شبقه الجنسي، بصور شتى ومتعددة، ممعنة فى البذاءة والفحش، حتى ينتهي إلى إخبارنا أن العالم أضيق من أعضائه !

واللغة الشبقية ليست قاصرة على واحد من الهالوك، وإنما تكاد تنتظمهم جميعًا بدرجات متفاوتة، ولكنهم يتفقون جميعًا على تجاوز الذوق والفطرة وخدش الحياء العام، دون مسوغ فنّي مقبول، أو تعليل منطقي معقول، وهاهو أحدهم يقول فيما سماه ديوانًا بعنوان "قبر لينقض" :

[أن تضع إصبعك فى إليّة امرأة
هو المرارة حقًا
فالزوائد عندما تصادفك
راقصةً
ضامرة
تمنع عنك التخومُ التي يومًا
حلمت أن تنام عبرها
وقلبك دون رأس] (١) .

وبالرغم من تفاهة المعنى الذي تحمله، وسخفه الذي لايخفى، فقد وجد من يشيد به فى مجلة تصدرها الدولة اسمها مجلة "الشعر"!

وفي المجلة المذكورة طالع الناس مايسمى بقصيدة عنوانها "غزال تحت طاغية" يتحدث فيها كاتبها عن تجربة شبقية مع امرأة شيوعية معروفة، ويقول فى مقطعها الرابع، كمانشرته المجلة :

[لست دنيوية وأنت الخلاص / كان مابيننا مضمراً فى لهاث الطفل إلى جيفارا/ وأنا التي رأيتك في "أولى بهذا القلب أن

---

(١) محمد عيد إبراهيم، قبر لينقض ، د.م ١٩٩١، ص ٥٠

يخفقا/ صرت في يدي وأنا مع جرحي الانتفاضات / كيف قابلتني عن لم يعد في لؤلؤ الأعماق محتمل (؟؟) سوى نصر الهزيمة / مازال مصباح يقاوم الفيروس / قرأت بالأمس إنني أمشي على الأرض مرحا / هل ماتزال على بنصرك الحرية / ساعدني لكي أعود بك إلى يناير ٨٩/ مسام جلدي مفتوحة وروحي تسيل بين ·· ركبتي كن، وقدم النون] (١).

ومع أن هذا الكلام أقرب إلى الهذيان المحموم الذي لاصلة له بالشعر، فإن المرء يأسى لتلك الجرأة الغريبة والمقتحمة للقرآن الكريم، في هذا السياق الرخيص الذي يتناول علاقة جنسية بين رجل وامرأة.. مادلاله "إنني أمشي على الأرض مرحا ؟" ولماذا لا يمرح بعيدًا عن النصّ القرآني الطاهر ؟ثم ما دلالة الفعل "كن" الذي يعني في النصّ القرآني تعبيراً عن القدرة الإلهية، كما يتضح في قوله تعالى :

"ماكان لله أن يتخذ من ولد سبحانه، إذا قضى أمراً، فإنما يقول له كن فيكون "(٢).

ثم كيف تأتي "كن" ومسامٌ جلد صاحبنا مفتوحة، وروحه تسيل بين ركبتي "كن" ؟ وكيف يمكن لإنسان أن يتقبَّل ذلك المعنى الرخيص الذى يتكوّن من تقديم النون في "كن" ؟ ثم أي شاعرية في هذه الصياغة السافلة التي تتوسّل بما هومقدّس عند أغلبية الناس في الوطن لغايات تافهة ورخيصة ؟

وفي النهاية أي إنجاز، وأي إضافة، وأي تجاوزٍ فنيٌ حققه السبعيني الطاغية الذي ركب غزالاً فوق مجلة "الشعر" التي تصدرها دولة مسلمة بأموال شعب مسلم يرفض السفالة والانحطاط ؟

ثم إن هناك من "الهالوك" من يقدّم اللغة الشبقيّة لوصف الفعل الجنسي فقط بصورة، مقززة، ومثيرة للقرف، ولايمكن لعاقل أن يبحث لها عن تأويل تاريخي أو معاصر، بل لايستطيع عرّاب من الذين يحاولون تسويق هذا الفُحْش أن يدعي أدنى شبهة بين هذه اللغة السافلة ولغة الصوفيّة أو غيرهم؛ ولنقرأ مايقوله صاحب كلام قبيح نشر بعنوان "خروج"، يؤكد على وحدة اللغة الشبقية لدى الهالوك والتوجّه نحوها بوصفها غاية في حد ذاتها :

---

(١) حلمي سالم، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٩١ ، ص ٤٨ ،والمقطع في ص٥١.

(٢) سورة مريم : ٣٥.

[كنّا عريانين

ومشتبكين

كأصابع فى كفين

كانت تشهق كالمحتضر

وأنهج كحصانٍ

بين الفخذين

كانت كالجمرة

تصحو وتنام

وأنا أنحلُ صقوراً

وحمام

وفضاء

تمرحُ فيه غيومُ الشهوة

والتمغ

وعرق الإبطين...] (١).

وللأسف، فإن هذه البذاءة نشرت فى مجلة تحمل اسم إمـــام البيان العربى الحديث "مصطفى صادق الرافعي"، الذي حمل على عاتقه أن يرفض الكلمة الخبيثة، وأن تكون كلمته طاهرة نقية مضيئة تستوحي الكلمة الطيبة التي عبَّر عنها القرآن الكريم فى قوله تعالى :"ألم تركيف ضرب اللّهُ مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال لناس لعلهم يتذكرون. ومثل كلمة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار" (٢).

ولكن أحفاد "الرافعي" - فيما يبدو - نسوا منهجه وأسلوبه وتصوّره!

والطريف العجيب أن الكتابات الأنثوية ضمن جيل الهالوك، لم تقصّر في منافسة الكتابات الذكورية، لإثبات أن اللغة الشبقيّة خصيصة هالوكية عامة. ولعل المقطع التالى يكفى فى هذا السياق، تقول واحدة منهن :

[كيف لم تلاحظْ أن الأقلام الجافة - ماركة "بيك" تحديداً -لها

---

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الرافعي، مديرية الشباب والرياضة بطنطا، العدد ٢٢، يوليو ١٩٩٢، ص١١.

(٢) سورة إبراهيم، ٢٤-٢٦.

سنٌ يشبه الرصاصة؟] (١).

والفكرة التافهة فى هذا المقطع الذى لاشاعرية فيه، هي أن سنّ القلم الجاف من ماركة "بيك" يشبه عضو الذكورة فى الرجال!! ورحمة الله على الحياء الذي اتّسمت به النساء!

إن استخدام الأعضاء الجنسية، وبخاصة النهد أو الثدي فى الكتابات الهالوكية مسألة مألوفة، ويستطيع مَنْ يجد في نفسه القدرة على متابعة هذه الكتابات أن يحصي نماذج كثيرة، ونقدم بعضًا منها فيما يلي ليرى القارىء مدى الاستخفاف بالعقول والقيم والفن جميعًا :

-[أراني واقفًا أدلقُ التينَ والزيتونَ فى عب امرأة..]

-[كانت بالنهدين تقيسُ مسافتها..]

-[قف عاريا من السقوط تحت النهد / فوق رغوتِكَ

.....

-[قف عاريا، تخلّ عن وَبَاءِ عورتك ..].

-[هيئى ثديك الفرّ للجيشان..]

-[إن النيل نيل الكاسراتِ النهد، يزجن الهوى بالوجد

....

سلْ يانيلُ فوق نهودهن وشّها بالشوق .

مل يانيل فوق جلودهن وغشّها بالعشق.

فضْ يانيل عبر بطونهن ورشّها بالبرق].

-[كسالية من لظى تتبل المرأةُ المستحمةْ.

جدائلها المرسلاتُ على النحر والخصر والبطن والكعب والناهدين: أثمةْ

أكثت المصلّى أم المصطلى ؟].

وتشاغل عينيها بتأمل أشياء الله.

ثم تنام على صدري] (٢) .

وفى الحقيقة لاأجد تفسيرا مقنعًا لسيادة اللغة الشبقية البذيئة لدى

---

(١) انظر مقال السمطي، الشرق الأوسط ، ١٩٩٢/١١/٨ .

(١) النماذج السابقة منقولة كلها عن نصوص أحمد زرزور، أحمد طه ، جمال القصاص، حسن طلب، عبد المنعم رمضان ، حلمي سالم المنشورة فى الكرمل ،ع٤ \ ١٩٨٤ .

الهالوك، اللهم إلا رغبتهم العدوانية والشريرة في مصادمة المجتمع وقيمه، بطريقة
- الأنثى تركن ثدييها فوق أصابع قلبي

لاتستهدف الجوانب السلبية، بقدرماتستهدف الجوانب الإيجابية والمضيئة والمثمرة، وهو مايعني فى النهاية أن هؤلاء الناس ضد المجتمع وضد أخلاقه لخلل فى أعماقهم ونفوسهم، وهذا الخلل هو الذي وحدهم على البذاءة، وجعل كتاباتهم لاترقى إلى مستوى كتب الرصيف الرخيصة والوضيعة.

– 7 –

أمام هذا الهبوط المسفّ الذى وصلت إليه كتابات الهالوك، وأمام إجماع المنحازين لهم والمتعاطفين معهم والمعارضين لمنهجهم على ضحالة كتاباتهم وكثرة أخطائهم وخطاياهم، على النحو الذى رأيناه فيما سلف، كان ينبغي عليهم أن يراجعوا أنفسهم، ويفيقوا، ويحاولوا السير على طريق الاستقامة الفنيّة والموضوعية ليكونوا عناصر إيجابية وضّاءة فى خدمة الأمة والمجتمع، بدلاً من أن يكونوا عناصر سلبية وهدّامة، ولكنهم للأسف ساروا في طريق الندامة، وآثروا السلوك العدواني لإثبات وجودهم الأدبى.

صحيح أن بعضهم حاول التراجع التكتيكي لتحسين صورتهم أمام الجمهور، ولكنها محاولة مزيفة، لأن الواقع يؤكد استمرار عدوانيتهم، وازدواجية سلوكه.

لقد عقد بعضهم أمسية بنادى الأدب فى قصر ثقافة الفَيوم، وزعموا فى هذه الأمسية أن عملية التجديد تحتوى على "عنصري الهدم والبناء"، وأنهم ليسوا منقطعين عن التراث، ولكن التجديد – فى زعمهم – يحتوى استيعاب التراث والحوار الدائم معه، وفي الوقت نفسه فإن "الهمّ" يتجاوز هذا التراث، ذلك لايتم من فراغ، فعملية التجديد تقتضي فهم هذا التراث وهضمه، ثم بعد ذلك إعادة إنتاجه.

وتمادى بعضهم في مزاعمه حين قال إن شعراء السبعينيات – يقصد الهالوك – أبناء شرعيون للقصيدة العربية والتراث العربى (١).

وهذا الكلام لايحتاج إلى عناء كثير في الردّ عليه،إذ إن نتاجهم القريب يشى بإمعانهم في تحدي القيم والتقاليد والأخلاق والفن والقصيدة العربية والتراث والدين جميعًا، ولعل ماأوردناه في الفقرتين الخامسة والسادسة خير دليل على

---

(١) مجلة حريتي، القاهرة، ١٩٩٢/١٢/٢٠.

ذلك.

وسوف ندلّل على عدوانيتهم وازدواجية سلوكهم الفكري والعملي، من خلال مزاعمهم ومواقفهم تجاه النقاد والشعراء والسلطة والنفط، حيث أخذو - في الظاهر- موقفًا رافضًا من الجميع - وفي الباطن- موقف القبول، الذي نكشف عنه في النقاط التالية:

أولا :موقفهم من النقاد:

كان الموقف الهالوكي من النقاد بصفة عامة موقفًا عدائيًا رخيصًا هبط إلى مستوى السبّ والقذف مما لايليق بمن يحمل القلم في مواجهة من يقوّمه ويرشده ويقود خطاه في الطريق الصحيح، فقد وصفوا النقاد بالتخلّف والجهل وعدم مواكبة الإنتاج الجديد والفن الجديد. وكان من المفارقات أن يكون العداء الرخيص من النقاد الذين أخذوا بيدهم واحتضنوهم وانحازوا إليهم ودافعوا عنهم، وتملّقوهم في بعض الأحيان، لدرجة أن كتب أحدهم مقالاً يهجو ناقداً متعاطفًا معهم بعنوان "فتوحات التخلّف" !

وفي الندوة التي نشرتها لهم مجلة الكرمل، وأدارها العرّاب الذي تبناهم وقدّمهم للجمهور، انصبّ سبّهم على النقاد من كافة االاتجاهات، وبخاصة الاتجاه اليساري الذي يمثله: محمود أمين العالم، ورجاء النقاش وعز الدين إسماعيل (١).

وكان الدكتورعبد القادر القط من أبرز الذين تعرّضوا للعدوان الهالوكي في مقولاتهم وندواتهم وأحاديثهم الصحفية، ولم يملك الرجل في مواجهتهم إلا الإصرارعلى موقفه الرافض لتجاربهم الرديئة، والبذيئة في أحيان كثيرة، ولم يتردد في وصفهم بالعدوانية وعدم الأصالة وأنهم أحدثوا بلبلة وانقطاعًا بين المبدع والمتلقي، ويحاولون أن يفرضوا شعرهم الذي يرفضه معظم المتلقين من خلال نشاطهم الاجتماعي والشخصي، مع محاولة فرض اسم الشاعر من خلال مواقف مفتعلة، وأضاف إلى ذلك أنهم لم يتمكنوا من تمثيل التطور الحضاري وأسرعوا بفرض أنفسهم على الساحة الأدبية، ثم قال:"إن هذا الجيل عدواني يريد أن يفرض نفسه فرضًا سريعًا عن طريق الصلات الاجتماعية ".. ثم يصفهم بالتعالي على المتلقي وتجاهل حقيقة أن المتلقي شريك للمبدع في لحظة الإبداع (٢).

وقد تكرر اتهامهم للنقاد بالتخلّف، ولم يقف الأمر عند هذا الاتهام بل

---

(١) جريدة الرياض ، ١٩٩٢/٥/٢٧.

(٢) انظر الكرمل ع١٩٨٤/٤ ،293 .

تعداه إلى لغة بذيئة مسفّة يسبّون بها من يخالفهم من الكتّاب والنقاد بطريقة لايقرّها خلق، ولا تدل على انتماء حقيقي إلى دائرة الأدب والأدباء، لأنها خارج إطار الفكر والجدل والنقاش(١).

وسبق أن رأيناهم يحمّلون النقاد مسئولية غموض كتاباتهم وإبهامهم، لأن الرؤية النقدية المتخلّفة في زعمهم هي الرؤية السائدة (٢).

كما سبق أن رأينا اتهامهم للنقاد بالعمل فيما يسمونه أنظمة عشائرية تحرص على سطح براق(يقصد الأنظمة الخليجية)، "وهذه الأنظمة النفطية – في تصورّهم تطرح – مفهوما متخلّفًا للشعر(؟) ، رُبّماوجدْنا نحن شعراء السبعينيات لد حضه ونفيه والتقاطع معه" (٣).

ثم إنهم حملوا على "جابر عصفور"، لأنه اتّهمهم بعدم إضافة شيء إلى "أمل دنقل" (٤).

ولن نستطرد أكثر من ذلك في تعديد مظاهر عدوانيتهم وملامح استهتارهم بالنقد والنقاد، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تمضى المعادلة الأدبية إذا كان الكاتب الذي يفترض فيه الإبداع، يرفض النقاد الذين يفترض فيهم تقويم الكاتب وتوجيهه والأخذ بيده نحو الصحيح من القيم الفنية والتقاليد الأدبية ؟ ثم هل تسلم الحياة الأدبية نفسها لكل من يملك العضلات العدوانية، كي يعدّ نفسه شاعراً أو أديبًا بالقوّة، ويذهب بعد ذلك ذوق الأمّة الذي صُنع من تراكمات معرفية على مدى مئات السنين إلى الجحيم ؟

أعتقد أن العدوانية الهالوكية تحتاج إلى عملية ردع نقدي ينبغى أن يتضافر كل المخلصين من النقاد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ماهو جميل.

ثانيا :موقفهم من الشعراء:

عندما مايخلف جيل أدبّي جيلاً أدبيًا، فلا يعني أن اللاحق أفضل بالضرورة من

---

(١) انظر نماذج لذلك ما قاله "حسن طلب" : الرياض (الملحق الأدبي)، ١٤١٢/١/١٤هـ، و"ماجد يوسف" عكاظ (الملحق الأدبي) ١٤١٢/٢/٢٤هـ و ١٤١٢/٣/١٠هـ.

(٢) انظر كلام أحمد طه، الكرمل ١٩٨٤/٤ ، ص 304.

(٣) انظر كلام عبد المنعم رمضان، المصدر السابق، ص305 .

(٤) انظر كلام حلمي سالم، المصدر نفسه ، ص309.

المخلصين من النقاد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ماهو جميل. السابق، والعكس صحيح أيضا. ولكنّ نفي اللاحق للسابق دون مسوّغات مقبولة وأسباب معقولة يصبح ضربًا من العبث الآثم والهذيان المحموم، لأن الغاية هنا، هي حب الظهور والاستعراض، والنرجسية التي لا تقبل بغيرها شريكًا أو رفيقًا.

وعندما ظهر شعراء الأرض المحتلة عقب هزيمة ١٩٦٧ التي تحقّقتْ بفضل الطغيان الناصري / البعثي والذي كان يعتمد على حب الظهور والاستعراض والنرجسية، لم يفعلوا مافعله الهالوك في ديارنا المصرية، وإنما أثر عن أحدهم - بالرغم من أنه شيوعي - وكان يتكلم عن الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) تشبيهه له بأنه" الجذع الذي نبتت عليه أغانينا". . ولكن الهالوك المصري لم يعترف بكل من سبقوه بدءًا من شوقي حتى أبوسنة اومع أن العراب الأكبر "أحمد حجازي"المسوّق لكتاباتهم الرديئة حاول أن ينسبهم إلى شوقي ويجعلهم أحفاداً له، إلا إنهم رفضوا هذا الانتساب، لأن "شوقي" في زعمهم "رجعي" (١) كما سبقت الإشارة في الفقرة الأولى.

والأكثر طرافة في الأمر، وإثارة للضحك في عصر البكاء، أن يرفضوا شاعراً مصريًا خرج كثير منهم من معطفه شاءوا أم أبوا، وهو "محمد عفيفي مطر"، الذي يقدّم شعراً غامضًا ومبهمًا في كثير من الحالات (١). فهم يَرَوْن أن اقترابه منهم - وليس اقترابهم منه!- اقتراب وهمي، لأنه - في زعمهم - كان يعاني من غياب المعمار (٢)، أما هم فيحاولون كشف المعمار وغيابه، أو بلغة "كمال أبوديب" خفاءه وتجليه(٢).

وهذا الادعاء الجهول لايستحق عناء الردّ، لأن الباحث في شعر"محمدعفيفي مطر"،

---

(١) لا أزعم أنني أفهم كل مايكتبه "محمد عفيفي مطر"، فكثير من أشعاره تستغلق على إدراكي، وفهمي المتواضع، وإن كان يزعم هو أن شعره واضح إلى حدّ الابتذال !!(راجع، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، يوليو١٩٨٧)، ولكن الرجل في كل الأحوال يملك أسلوبًا رائعًا حين يكتب النثر (راجع نماذج له في مجلة "سنابل" التي كانت تصدر في كفر الشيخ في أوائل السبعينيات، ثم إنه يملك أدواته باقتدار، فضلاً عن ثقافة عميقة في مجالي الفلسفة والتصوّف، وإن كنا نخالفه في اتجاهه وتصوراته، ثم إنه يبقى بالنسبة للهالوك: نخلة عالية ينمو على جذعها الهالوك الذي يجف بعد حين.

(٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، الكرمل، ١٩٨٤/٤. ص300.

يكتشف بالتأكيد أن المعارلديه حاضر دائمًا، أكثر من حضوره لدى الهالوك، الذين يعانون أساسًا من الافتقار إلى أبسط قواعد اللغة!

ومثل الادعاء المجهول السابق، ادعاؤهم بإزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وهيمنتهم على مايسمى بالسياق الشعري ليس فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله(١)، ولاأدري من الذي يقرر الإزاحة والهيمنة، في الوقت الذى يعرض فيه الجمهور عن كتاباتهم ولايقبل عليها بالرغم من الضجيج الذى يثيرونه والآلة الإعلامية التي تغرق الأسواق بما يكتبون ؟وفى الوقت الذي يتفق فيه معظم النقاد على ضحالة إنتاجهم ورداءته وبذاءته؟

إنهم لايقبلون، بالشعراء المعاصرين لهم من جيل السبعينيات، وعندما تعدولهم أسماء بعضهم يسخرون قائلين: إنها قائمة انتخابية لم نسمع بها، بل إنهم يرون فى شعر "فاروق جويدة" مثلاً، مرحلة استسلام الجمهور، لشعر يشبه الكتب الجنسية الرديئة وأغاني الميكروباس(؟) - رمتني بدائها وانسلتْ كما يقول المثل القديم - ثم يزعمون أن شعر "صلاح بعد الصبور" و"حجازى" (العرأب الأكبر الذي يتبناهم الآن) تراث لايمكن إعادة إنتاجه، أما شعراء الستّينيّات فشعرهم تافه لايستحق أن يتحوّل إلى تراث ! (٢) " وهذه العدوانية التي تكتسح في طريقها كل شيء نذير بعصر من الهبوط الأدبي، قد يتواضع إلى جانبه ما رأيناه فى العصر العثماني، وهو ما يحتم على النقّاد والأدباء والجمهور أن يواجهوا عدوانية الهالوك بالرفض الحاسم حتى يعود لأدبنا بهاؤه ونضارته، تعبيراً عن همومنا وبعثًا لأمانينا .

ثالثاً: موقفهم من السلطة:

السلطة فى أي بلد هى الحكومة التي تحكمها، وموقف المثقف والكاتب والشاعر من هذه السلطة هو موقف المقوّم والمطالب بالعدل أو المزيد منه، والحرية أو المزيد منها ،وبإيجاز شديد يمكن القول إن موقف أصحاب القلم من السلطة في بلاد مثل بلاد الغرب وأميركا، يختلف عن موقف نظرائهم فى بلدان العالم الثالث، فالأولون لايعانون من القهر أو الطغيان، ويملكون القدرة على التعبير بصورة لاتتاح للآخرين، ولذا فموقفهم مع السلطة التي تأتى بإرادة شعبها، هو فى مجمله موقف المتعاون

---

(١) راجع كلام فريد أبو سعدة (اسمه الكامل محمد فريد أبو سعدة)، جريدة عكاظ، ملحق دنيا، جدة، ١٩٩٢/٩/١م.   (٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، جريدة الوفد ، ١٩٩١/٩/٥.

الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة العمل في أجهزة الاستخبارات، وكان الكاتب البريطاني الراحل "سومرست موم" من أبرز الأدباء الذين عملوا في هذا المجال لخدمة الحكومة البريطانية، أيضًا، فإن الكاتب الغربي يستطيع أن يواجه حكومته بمايرى انتقاداً أو رفضاً دون أن يؤثر ذلك عليه أوعلى رزقه، أوعلى تعاونه مع السلطة عند الضرورة.

أما في بلاد العالم الثالث التي يعاني أكثرها من الاستبداد والطغيان والقهر والنهب، فالموقف مختلف، لأن الكاتب في هذه البلدان لايستطيع أن يتمتع بالعيش الآمن، ولا يمكنه أن يحمى رأسه من السقوط إذا تجاوز الحدود التي ترسمها السلطة، فيتحول إلى واحد من ثلاثة، إما إلى شهيد عندما يصرّ على إعلان موقفه، أو يلزم الصمت حين لا يستطيع أن يجاهر بآرائه، أو يتحولّ إلى بوقٍ يتحدث باسم السلطة ويحمل مباخرها ويبشّر بفتوحات قهرها وطغيانها واستبدادها ونهبها لأموال الأمة وأحلامها في الحرية والعدل والأمن .

فأين يقع الهالوك بالنسبة للسلطة في مصر؟

لاشك أن مصر تعيش قدراً محدوداً من حريّة الكلام التي تترتّب عليها بعض الآثار السلبية، ولاشك أنه يمكن للكاتب أن يقول كثيراً مما يريد، وإن كان عليه أن يتحمّل نتيجة مايقول، بصورة مباشرة أو غيرها مباشرة.

ويمكن القول بصفة عامة إن الهالوك لم يقفوا من السلطة موقفًا معاديًا، ولم تسّجل كتاباتهم الشعرية والنثرية مثل هذا الموقف، والمسّجل لهم حتى الآن؛ أنهم صاروا من أبواق السلطة وحملة مباخرها والمبشّرين بأفكارها سواء جاءت هذه الأفكار لصالح الأمة أو ضدّها، وهذا أسوأ موقف يمكن أن يقفه كاتب أو فريق من الكتاب، وبخاصة إذا كان هذا الفريق يبني وجوده الأدبي والثقافي على أساس العداء للسلطة ورفضها، والزعم بأنه دخل سجو

لقد ألحّوا كثيراً على بطولات مزعومة ضد السلطة، ورأينا العديد من مقولاتهم تكرّس هذا الزعم، بل إنهم يتهمون غيرهم بالعمل لحساب السلطة وركوب عربتها.

فهم يرون أن نشر كتاباتهم في مجلات "الماستر" خروج على السلطة ،ويزعمون أنهم ينتمون إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، والجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات ، وأن الذين سبقوهم - أي شعراء الستينيات - قد التحقوا بخدمة السلطة، وروّجولها فكريًا، والتصقوا بها حتى الآن، وأنهم (أي

الهالوك) كانوا خارج اللعبة (أي لعبة السلطة) منذ البداية (١).

وكتاباتهم أول من يكذّب موقفهم من السلطة، فلايوجد فيها مايُنبئ من قريب أو بعيد، بعدائهم للحكومة أورفضهم لها أو انتقادهم لأي موقف من مواقفها.

ثم إنهم بصورة أو أخرى، كانوا عونًا للطغاة والديكتاتورية - وعملوا في خدمة الأنظمة المستبدة، والدعاية لها، ولعل موقفهم من "صدام حسين" وحزب البعث أبرز دليل على ذلك، فقد عملوا في صحفه، ونشروا في مؤسساته الثقافية، وياللعار فقد أصدر أحدهم ديوانًا يتغزلُ في بطولته و"قادسيته"الآثمة التي شنها ضد إيران طوال ثماني سنوات. ثم إنهم الآن صاروا يتحكمون في المؤسسة الثقافية المصرية ومجلاتها وهيئة كتابها وندواتها ومعارضها ودخلوا مجلسها الأعلى للثقافة، كماصارت لهم سيطرة واضحة على معظم الصفحات الثقافيةفي الصحف المصرية التي تسيطرعليها الدولة (٢). فأين هو التناقض المزعوم بينهم وبين السلطة؟

إن سيطرتهم على المرافق الثقافية الرسمية الآن، حولتهم إلى مستبدّين من نوع لايعرف التسامح، فقد حرّموا هذه المرافق على غيرهم من مخالفيهم في الفكر والاتجاه، وبأموال الأمة راحوا ينشرون غثاءهم وبذاءتهم، دون مراعاة لشعور الأمة وأخلاقها وذوقها، وهومايؤكد في النهاية أن موقفهم من السلطة موقف انتهازي رخيص لا يليق بمثقف حقيقي، فضلاً عن شاعر أصيل.

ويدخل في هذا الموقف الانتهازي أن أحدهم تقدّم لجائزة الدولة التشجيعية واستطاع بمعونة الغراب الأكبرالذي يتبنى الهالوك "أحمد عبد المعطي حجازي" أن يحصل على نصف الجائزة، ولكنه بعد إعلان الفوز راح يلعن الجائزة ويسبُّ المؤسسة الثقافية، ويشتم أعضاء اللجنة المحكمة وغيرهم، ثم قَبِلَ الجائزة بعد أن رُفعت قيمتها !! فهل هذا ينبىء عن أصحاب مبادىء ومواقف ؟

رابعًا: موقفهم من النقط:

---

(١) : انظر ماقاله أحمد طه، رفعت سلام:الكرمل،١٩٨٤/٤، صفحات 292، 294 ، 295 .

(٢) تحدث أحدهم عن المؤسسة الثقافية قبل أن ينخرط في سلك العمل لها، فاتهمها بالموات ، واتهم الجوائز التي تمنحها بأنها ذات تاريخ مخزٍ، وأنها منحازة لكل ماهو بعيد عن الفن الحقيقي والإبداع الجيد، فضلاً عن اتهاماته الرخيصة لبعض الأساتذة الذين يشاركون في عضوية اللجان بهذه المؤسسة راجع ماقاله "حسن طلب". الوطن العربي، ١٩٩١/٧/٢٦، ص٤٥).

لا شك أن "النفط" أو بلاد النفط وامتداداتها، تمثل محوراً من المحاور التي تثبت عدوانية "الهالوك" وتناقضاتهم مما تشي بخلل عظيم لدى جيل افتقد القيمَ والتقاليد، وأحدث صدعاً في الواقع الأدبي والثقافي دون أسباب جوهرية تسوّغه أو تفسّره.

فقد كان "النفط" محور لعناتهم وهجماتهم، سواء في مقولاتهم وتصريحاتهم، أو فيما يسمونه شعراً وقصائد، ولكن الواقع كان يقول شيئاً آخر مغايراً ونقيضاً.

لقد ذهب معظمهم إلى بلاد النفط، وقضوا فيها سنوات طوالاً، ومازال بعضهم حتى كتابة هذه السطور، يقيم هنالك، ويحظى بكثير من الاهتمام والإغداق، ويتمتع بماتمنحه هذه البلاد من رخاء ويسر وخدمات.

لقد تهالكوا على الذهاب إلى بلاد النفط، لدرجة أن بعضهم قبل أن يذهب "مَحْرَماً"، أي مرافقاً للزوجة، حيث تعمل هي، ويجلس هو في البيت لمرافقة الصغار ورعايتهم، وفضلاً عن ذلك، فقد كانت الصحف التي تصدر في بلاد النفط، أو بأموال النفط في أوربا مجالاً خصباً لنشر كتاباتهم الرديئة والحصول من وراء ما ينشرون على مكافآت سخية، وبعضهم كان يعمل مراسلاً نظير راتب شهري عال.

فلماذا الهجوم على النفط وأهله؟ ولماذا هذا التناقض بين الهجوم على النفط والعيش في داخله وعلى معطياته؟

كتب أحدهم ماسماه قصيدة بعنوان "غريب آخر على الخليج"، يقلّد فيها الشاعر العراقي الراحل "بدر شاكر السيّاب"، مع الفارق الفنّي والموضوعي بين الصورة والأصل؛ يقول فيها:

أنا الغريب ياخليج
ماجئت أستعطيك، بل أعطيك، فانظر:
قد أراك الله في بنيك ماأرى أباك فيك
قال، قد انطبق الشطّان الآن
وبين اللجة والشطّ
انتعل الرهط
فقتني خطر النفطْ
قلت: النفط هو الفاقةْ
ناقلة البترول هي الناقةْ

وقد انفلتتْ من خيمة عبد القيسِ

إلى عصر الطاقةْ] (١).

ومن حق المذكور أن يقول في النفط مايشاء، ولكن محاولة الاستعلاء وإثبات الذات "ماجئت أستعطيك بل أعطيك" لامسوّغ لها هنا، لسبب بسيط جداً، هو أن المذكور ذهب إلى بلاد النفط بقدميه، ولم يجره أحدٌ من قفاه ليعيش هناك، بل إن غيره يتحايلون للذهاب ولو في حماية زوجاتهم، ثم إن العلاقة بين أهل النفط ومَنْ يذهب إليهم علاقة تبادل منفعة، خبرة فى مقابل مال، ثم ماالداعي إلى هذه المعايرة وذلك الاستعلاء المرذول، وأهل النفط، أصلاً وبالرغم من كل ماقد يحدث من بعضهم من استعلاءٍ مقابلٍ، وتطرّفٍ عنصريٍّ شعوبيٍّ، أخوة وأشقاء في الدين واللغة والتاريخ والجغرافيا والماضي والحاضر والمستقبل؟!. وإذا كان هناك من يحتجّ بظهور نزعة عنصرية أو شعوبية في البلاد النفطية، فينبغي أن نعترف بأن هنالك نزعة شعوبية مقابلة يدّعي أصحابها أنهم فراعنة، وانهم أصحاب حضارة عمرها سبعة آلاف سنة، متناسين أن الهويّة الواحدة التى تجمع العرب كلهم هى الإسلام الذى يرفض العنصرية والشعوبية جميعًا.. ومن المفارقات العجيبة أن الذين يتزعمون الدعوة العنصرية الشعوبية فى الخليج هم الرفاق الحداثيون الذين يرتبطون بروابط وثيقة مع نظرائهم الهالوكيين!

ثم لماذا نفترض أن النفط شرّ كله؟ ألم يكن هو الذى ساند الطغاة المهزومين بعد انكسارهم في ١٩٦٧، ووقف مع المنتصرين فى حرب رمضان؟

وهل يجب على من يحمل القلم أن يثير العداوات والخصومات بين الأشقاء أمْ يسعى للعلاج والوئام والنظر إلى مستقبل أفضل، فى وقت تتوحّد فيه دول الغرب التي لا تجمعها وشائج أو صلات مثلما تجمعنا الوشائج والصلات؟ إن "الهالوك" يبحثون عن ذواتهم فقط، ويتحركون بمنهج لايتفق مع المبادىء والأعراف، يتمثّلُ فى ذلك الانفصام الواضح بين مايقولون ويفعلون وبخاصة، فى بلاد النفط وصحافتها.

لقد خرجت مجلة "اليمامة" السعودية على الناس ذات يوم، لتقدم مفاجأة عن واحد من الهالوك، تصفه بأنه "حامل أجراس الفضيحة"، وتتحدث عما يفعله من تغرير ببعض الشباب القاصر الذى يطمح إلى الشهرة الأدبية وهو لايملك أدوات

---

(١) حسن طلب، الأهرام، ١٩٩١/٩/٤.

الأدب ووسائله، فيزيّن له الأمور وييسّرها له، ويكتب عنه ويكيل له المدائح العصماء، وكل ذلك نظير كسب ماديّ، ولنترك كاتب المقالة السعودي يعطينا ملمحًا لحامل أجراس الفضيحة، يقول :

"أمجد ريان، أحد الشعراء المصريين، وهو نظريًا مثقفٌ جيد، ومقتدر، ولكنه أخلاقيا، يستخدم هذه الثقافة للاستفادة الشخصية والتغرير بالقاصرين ثقافيا، ولقد أتى لساحتنا الثقافية، وبحث عن نقاط ضعفها، وتغلغل فيها مستغلاً الثقة والتقدير والبراءة أيضًا، ولوّح لنا بأنه ناقد يستكشف هذه الأرض الإبداعية البكر، ويستخرج كنوزها الوفيرة، فالتفّ حول البسطاء يستغل سذاجتهم، ويستفيدون من اسمه الثقافي، ولأن الطمع أعمى، فلقد اندفع بحماس أهوج، يكيل المديح هنا وهناك، فانكشفت سوأته بأسرع مما يتوقع، وبانت حقيقته للجميع . . . الخ(١).

وبالرغم مما في هذا الكلام، والمقالة كلها من ورم شعوبي وانتفاخ عنصري ومَنٍّ رخيص، فإنه أصاب كبد الحقيقة حين كشف حامل أجراس الفضيحة الهالوكي وتحايله على النفط وأهله، مما يجعل صورة "المصري" في عيون الآخرين غير طيبة على أحسن الفروض!

إن الهالوك ينقلون فضائحهم على الصفحات النفطية دون أن يخجلوا من سلوكهم الذي يسيء لشعبهم ووطنهم، وهي فضائح لاتتوقف، وتتراوح مابين المشكلات البسيطة التي تجري فيما بينهم، أو مع الآخرين، في مقاهيهم وندواتهم ولقاءاتهم، والسلوكيات التي تعصف بما يقولونه ويدّعونه جملة وتفصيلاً .

ولعلّ ماجرى من أحدهم مع بعض أشعار أمل دنقل، يؤكد إصرارهم على العصف بكل قيمة مضيئة، وكل تقليد نبيل، فقد نشر أحدهم قصائد :"أمل دنقل" القديمة، التي أوصى بعدم نشرها، ضمن دراسة في حلقات بجريدة "صوت الكويت الدولي"، مما اضطر أرملة الشاعر الراحل إلى رفع دعوة قضائية ضد المذكور، وقد علّقتْ على ماحدث بأنه يتجاوز الدعوى القضائية إلى قضية أخرى أكثر خطورة هي أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات النشر، وتضيف: لأن قيم البيع والتجارة لاتنتج حبًا، فكان لابد أن يكون محتوى الدراسة هجائية لأمل دنقل، حيث أكّد في أكثر من موقع أن تجربة أمل الشعرية تأكيد للتقريرية، وأحادية الرؤية والمحافظة والذوق السائد

---

(١) حامل أجراس الفضيحة، مجلة اليمامة، الرياض، عدد ١١٧٤، ٢٤ ربيع الأول ١٤١٢هـ ص٦٢ - ٦٣ .

والعدمية والفاشية (١).

ونستطيع أن نعدّد الكثير من الفضائح التي تأتي على هذه الشاكلة، ويصنعها الهالوك بوعي و إرادة وإدراك، دون خجل أو حياء، ولكنها في النهاية تعبير عن تناقضٍ صارخ وفاضح بين مايقولون ومايفعلون، وهي بلاشك تعطينا دلالة لا تخفى على نوعية القضايا التي تشغلهم ومردودها على كتاباتهم .

إن الهالوك تشكيل عصابي يفتقد الفضائل الأدبية، وإن كان يتمتع بالرذائل العدوانية التي يغذّيها التسلق والخواء والادّعاء.

***

والخلاصة :

إن جيل الهالوك لايحقُّ له أن ينتمي إلى "أحمد شوقي" ولا "المتنبي" ولا"امرىء القيس" ، وإنه وباء أصيبتْ به الحديقة الأدبية ينبغي استئصاله لتتفتح كل الورود والأزهار، وإن دعاواه حول الحداثة مردودة عليه، فالذي يعاني من قصور واضح في النحو والصرف والعروض لايجوز له بحال أن يدخل ساحة الشعر النظيفة ويدّعي أنه حداثي، كذلك فان الادعاء بأن قصيدة النثر هي مستقبل الشعر وفضاؤه الرحب محض تخرصات لاقيمة لها، يؤكد ذلك إخفاق كل المحاولات لتأسيس قصيدة نثر منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم.

وأستغفر الله وأكرر اعتذارى للقارىء الكريم عن إيراد النماذج التي تناولت الذات الإلّهية بصورة غيرلائقة، وتلك التى أسرفت فى الفُحْشِ والبذاءة، وتلك التي عبّرت عن عدوانية أشخاص فضحوا أنفسهم ووطنهم خارج الحدود .

وفي النهاية، فإنه لايصح إلا الصحيح ! واسلمي يامصر.

***

---

(١) الوطن العربى، باريس، ١٩٩١/٧/٢٦، والمقصود هو "رفعت سلاّم ".

ملحـــــــق

نماذج من شعراء السبعينيات (الورد)

عبد الرحمن الناصــر : القلب والوطن

فى يوم ربيع مخضر العينين
جئت وفى قدميك بصيص نهار
.. فى العشرين من العمر وأصحابك شاغلهم أحلى الأسمار
وجلست على عرش النار . . الثأر . . الوهن الخوا ر
جئت . . فأشفقت الأقدار،
أن يلتهم الموج سحاب الآفاق فيمسى قطرات فى التيار.
خاتم جدك يلمع بالخوف وبالرغبة، يمنحك المحنة ، تصبح ملكا . . قمر الأقمار
أنت زرعت حياتك فى أعطاف الموت . . حين قبلت
ولأنك صوت السيف وسيف الصوت
من يدك الموت نجاة للأعداء
والفرسان وراءك أصداء . .
كانت قرطبة شاردة اللب ،
تبحث عن عاشقها المعشوق و"الزهراء"رمال سوداء
و"الإسلام" الدولة عملاق يتعارك فيه النبض المخنوق.

آراء خاصة للملك القمـــــــر :
ليس هو الحب إذن
إذا رأيت فى يديه خنجراً أو قنبلــــه
أو أحرفاً تكبل النقيض ثم تقتلـــــــه
أو شهوة ينتصب فى ظلالها سجن ومقصله
الحب ليس نزهة الفرسان فى الليالى المظلمة،
. . وفى الصباح يطردون الحاجب الأمين
ويصبح السجود للصغار مكرمه
ويصبح اللصوص والمهرجون فى المقدمــــــــه
الحب نور يحضن الحبيب مرة وألف مرة يحتضن الوطن .

مواجهـــــــــــــــــة:

س : هل نمت فى أحضان زهرائك والدمار فى الديار خيله مطهمه

أم صغت من كل انتصار قبلة ملثمه ؟!!

ج :القلب دار للهوى

وأعذب الهوى الوطن /وساعة فى الله قد تثاقل الزمن

" سل رجفتى من منذر " الذى يصيح فى المساجد :

" يا أيها الخليفة المجاهد "

" الترف . . الترف . . "

. . تنفست النـــدم

والأنجم الحزينـــة

ترصدشقوتى

وإن تكن " زهراء " عطرها الخفىّ شدّنى . . فكان مهر حبها مدينه

فلتشهد المشاهد الأمينه

" السيف فوق هامات القبل " .

الوطــــــن العالـــم :

" طوطة " ياعبد الرحمن الناصر بالباب

تسألك الصفح فتصفح

يحتكم إليك الإفرنج فتفلح

لكن . . الإسلام هنا وهناك جراحاً لا تبرحْ . . ونهارا ً يذبحْ

والليل تفحّم فوق النار الشرقيّه

فالإسلاميون ضحايا أو نكرت فوق المسرح

ياليتك كنت الأحكم

فيبارك عدلك كل البدن المسلم

يغتسل العالم فى القرآن الخالد

فالفرحةتبدأ من كون يلهج بالله الواحد ،

برسول الله محمد

تعليق هامشـــــــــــــــــى:

الناس إذا اختبأوا فى الصمت جناه

والناس إذا ارتحلوا فى النزوة والمال جُناه

والناس إذا احترقوا صاحوا :

نحصد ما بالأمس زرعناه

- منذر بن سعيد البلوطى : أشهر وأجرأ خطباء المساجد فى عصره .

-طوطة : أميرة من الفرنجة .

. الزهراء : اسم المدينة التى أقامها عبد الرحمن الناصر باسم حبيبته.

= نشأت شوقى المصرى (١٩٤٤ - . .)من مواليد منية النصر دقهلية،له مجموعتان شعريتان : النزهة بين شرائح اللهب ، والقلب والوطن بالإضافة الى بعض الدراسات الإسلاميةوالأدبية.

قفول المتنبى الى مصر

ياكاتم أنفاسى / يامترصد أحلامى
يابوابات المصيدة المنتشرة حولى
هأ نذا فى البرد اللافح ،/ والليل الفتاك ،أعود إليك ،
فلست أضاهيك ، / ولا أ قدر أن أتطاول فأعاديك ،
ولا حتى أن يسنح لى حلم الهجرة ،/ عن واديك .
اصطفقت فى وجهى أبواب العدل ، فعدت / إلى أبواب الجور المفتوحة فيك .
انغلقت فى وجهى شرفات الحبِّ، / فعد تُ الى بيّارات المقت، / المزروعة فيكْ .
ياكفَّ الحقد المجهولة تسحبنى من خلفى ، / حين أدير الى الحبِّ عيونى
ياشبح الموت الواقف بين المجد وبينى / فلتهدأ
ها جفل الخيل ، وحاصرنى الليل ، / وتلك البيداء ابتلعتنى ،
والسيف امتَشَقَتْه فى وجهى /أطلالُ الربع العافى .
فأنا لا يعرفنى إ لاّ ك ، / وهأنذا فى البرد اللافحِ ، /والليل الفتّاك أعود إليك
ولا أ بغى الا ركن المأوى / ولقيمات العصرِ / وفضل الكأس،
أ جيئك بعصاىَ فخذها ،/ وسأحيا فى كنفك عبدا،
مسرور الطلعة فى ظل سواد أياديك ،/ وبطش لياليك ،
ونور الظلم الساطع فيك ،
أناعبدك ، لست أضاهيك فخذنى
لستُ أضاهيك .

= فولاذ عبد الله الأنور ، من مواليد سوهاج (١٩٤٦ - . .) ، تخرج فى دار العلوم ، وله مجموعة شعرية بعنوان " شارات المجد المنطفئة " .

مقالة الكتب القديمة

بدأت القراءة من حيث جاءت
نبوءة رسل القرون الأخيره
وقالت لى الكتب المستكنه / فوق المتون العجاف الضريره
سيأتى على الناس حين من الدّهر
يبتاع فيه الكرام الرغيف / بناصية الشيخ أو بالضفيره .
وقالت سيأتى على الناس / حين من الدهر / تصفر فيه الوجوه،
وتسود فيه الوجوه،
وحتى وجوه القرى والبيوت وما تحتويه ،
وشمس النهار بباب النهار تتوه . .
ويأتى زمان يموت على وجهه كل لون / سوى الاصفرار
يموت النهار . . /يموت بأرضكمو الزرع والاخضرار
وتنهار كل الحصون المنيعة حول الديار
وآخر شيء يموت بها . . / يموت على صدرها الانتظار.
وقالت : أتاك الذى كنت تخشى . . / فهل يمكن العوم فى اللجج العاتيه
وهل تستطيع إذا ما ألم بأرض التخوف / طوفان نوح
وأقلع رهط المصلين خلف النهار / وأنت تصيح ..
(سآوى الى جبل . .) / من جديد. . .
وأصبحت فى زمن الاختيار . .
لديك طريقان :
إما النجاة . .
أو الصمت . .
والصمت باب إلى الانتحار .
وقالت : لأنك أخفيت ما كنت تعلم / خوف السجون . .
وخوف اتهامك بالطيش أو بالجنون . .
ستبقى - عقابا - ترى ما تراه / ويرفضك الموت ،
يأبى عليك ،

وتقسو عليك دروب الحياه

لتمشى . وتبصر نعشك يمشى

يشيعه للقبور الجناه

***

= درويش الأسيوطى ،من مواليد الهمامية بأسيوط (١٩٤٦- . .) ، له مجموعة من الدواوين، منها : أغنية لسيناء (بالاشتراك) ، الحب فى الغربة ، أغنية رمادية ، جئت أقول ، بالإضافة الى بعض المسرحيات .

محمد عبدالفتاح الشاذلى

الخروج من الدائرة

(١)

تلفظنى البحار طحلياً غريبا
على جناح الموج جئت للشواطىء المكابره
أبحث فى الرمال عن دثار
أبحث فى الصخور عن سكن
وحولى الصغار متعبون
والريح تعوى فى جنون

(٢)

رأيت بحرى فى السماء طائرا
ترقرقت فى أعين الصغار دمعةٌ
يابحـــرُ . .
أبناؤك نحنُ
مُدُّ لنا ذراعك النَّديـّهْ
حلوقنا تشققتْ على مذابح الجفاف
والريح حولنا عتيَّهْ
يابحـــــرُ . . .
أبناؤك نحنُ
مُدُّ لناذراعك النديَّهْ

(٣)

حلمتُ أنني . .
أحاور الأسماك والمحار
حلمتُ أنني أعود متعبا
- من فرط ما رقصت وانتشيت -
لهدأة الديار
حلمت أنني هناك
أعانق الصغار
صحوت من غفوتي القَصيره

وفى فمى علالة السراب
وبردتي الصقيع والأشواك
كان الصغار يمرحون
والريح . . مسَّها الجنون . .

***

= محمد عبد الفتاح الشاذلي ، من مواليد الإسكندرية (١٩٤٨-١٩٧٩) ، حصل علي بكالوريوس الخدمة الاجتماعية، وله ديوان واحد بعنوان " الظمأ " عن جماعة فاروس بالإسكندرية عام ١٩٨٠.

السقوطُ في زمن الإعياء

عيناك تصفعني . . فالضيق والفرج — والصمت يسألني عني فأختــلجُ
ظمآن . . بيني وبين القرب هاويةٌ — ترتجُ فيها الدموع البكم والحــرجُ
يثرثر الأمل المذبوح فوق يــــدي — ويرتمي -في عيوني -الموت والهرجُ
وأنت تحت بحار الصمت . . لؤلؤةٌ — ودونك الساعد المقطوع واللججُ
ياقلب . ما زال في قفر الهوي أرج — وفي الحنين شفاء البعد تنفــر جُ
مآذن الحب تمشي في الطريق لها — لعلها تسمع الآيات تنبلـــج
وها أنا أحشد الأطيار . . أرسلها — بما ألاقي ، وتبكي في دمي الحجج
ألست أنتِ ظلال الخلد في سُبُـــلي — ومن يديك جنودي للدنا خرجوا
فعدتُ منتصراً . . من سقطتي لغتي — ومن عيوني يطل الكوكب البَهِـجُ
ويستبيح الأراضي ظلُّ أجنحـــتي — وبين عينيك يلقاني - هنا - الحرج
ففي سماكِ تواريخي وأمتعـــتي — وبين كفيك قلبي نام يختلـــج
وأنتِ لي موطني الحاني . .وأغنيتي — وأنت ما - تحت جلد الليل - يعتلج
حبيبتي . . والهوي يرتاح في رئتي — همَّايطيل . . وبالأنفاس يمتـــزج
وها أنتِ رُحتِ- كنجم السعد- هاجرةً — وظــلٌّ يمرح في درب الهوي العوَجُ
لكنني -أبداً -أبْقِي علي شـــفتي — حرفاً من اسمكِ . . يسقيني فأبتهج
حكمت أن أرحل - الأعوام - مغترباً — وطارقا ظهرباب . . منه لا ألـــجُ !
وها أنا أصعد الأحلام مبتهــــلاً — وكلما أرتقى : يهوى بي الـــدُّ رُجُ
أبنيه من أعظمي ، لحمي . . وأوردتي — وكلما أرتقى : يهوى بي الـــدَّرج

***

= *فوزي محمود خضر ، من مواليد البحيرة (١٩٥٠ - . .) ، له مجموعة دواوين ، منها : من سيمفونية العشق ، فصل في الجحيم ، النيل يعبر المواسم - يحمل دبلوم المعهد الصحى ، وليسانس اللغة العربية من آداب الإسكندرية ، ويعد رسالة ما جستير في الأدب .*

المهــــــــــــــــــــــــر

خطفوها . . ذات الجدائل لمّا خدر النوم بالعيون استبداً

دونها البيد والغراس رماحُ كلُّ شبرٍ أحاله الهول سداً

ترمقُ الأفقَ بالأماني فتعمي ويصير الفراغُ سجناً وقيدا

وهوانُ الإسار في رنتيهـــا زفرا ت تنعى شموخاً ومجْدا

ذاك مُهْرٌفوق الرماحِ وحيــدُ يتحدَّى المنونَ كي تُسْتَردَّا

ينظرالمهرُحوله .. لا صحـــابٌ فــرَّمَنْ سار قبلهُ أو تردَّى

غير أنَّ العيونَ بالعزم وقْدٌ وموارٌ على المدى ليس يهدا

وصهيلُ الإباء حـين تعالــى فجَّر البيدَ دمدمات ورعدا

أيُّها المهرُ: بعد تلك الروابي شَجَرُ الغار قدْ نما وتندَّى

والنجيماتُ في يديها وشاحُ للذى يُرْجِعُ السَّبِيَّةَ يُهدى

أيهذا الجسورُ . . كم من رماحٍ لم يكن نصْلها لعزمكَ نداً

كم سحقتَ الصعابَ في كل شوطٍ وقهرتَ المحالَ حين تصدَّى

فامضِ للمجد وارم بالعزم دوماً بعضَ دربٍ لمّا يزل يتحدي

أوشك الفجرُ أن يلوح لعيــنٍ أدركتْ خطوك المضيءَ المجدا

ليس يعنيك إن تولّى صحــابٌ ليس يعنيك كم جوادٍ تردَّى

يُزهر المجدُ إن مضَيْتَ وحيــدا ما أعزَّ الجسُورَ إن كان فردا

= أحمد محمود مبارك ، من مواليد إيتاي البارود بحيرة (١٩٥٣- . .) يعمل بالشئون القانونية بمحافظة الإسكندرية ، وله مجموعتان شعريتان : في انتظار الشمس ، تداعيات - بالإضافة إلى بعض المقالات الأدبية .

عبد الستار سليم

السفر . . عبر القرون

(١)

وأسرى . . / أقاتل ليلى
وفى كل شبر . . أعانق ويلى
حمائل سيفى علتها القتامه
وضلَّ حصانى . . ببيداء " نجد "
فكيف الوصول . . لبيد " تهامه "

(٢)

وقالوا أصابتك عين . .
لأن حصانك عالى الصهيل
وإلا . . فكيف الحصان الأصيل . .
تغوص سنابكه فى الصخور ؟!!
فبخِّرهُ . . إن كنت معتقداً فى البخور
وعلق عليه التمائم
- " فعلت ولم يجدني . .
وتهت. . وتاه حصاني . . الأصيل. .
المزاحم"

(٣)

ورحت أفتش عبر القرون
أمر على أرض " عبس " . .
أناديك يا " عنترة"
أعرنى حصانك. . ياذا الحصان المحارب
رغم الحراب الطوال . . كأشطان بئر
أ عرني حصانك. . ياعنترة
فقد قيل إن حصانك . . عند اللقا
قسوره
يكرُّ . . يفرُّ. .

يقول قصائد شعر
ومرة . . يعلمني الاقتحام / وينفذ بي في جبال الزحام
ويمرق بين / غبار الطريق . . فيفتح بي حصن " خيبر "
وينظم لي من رمال الصحارى . .
عقود العقيق

(٤)

وفوق التلال . . / أسافر عبر القرون السحيقه. ./ هنالك
لعلي ألاقي " أبازيد ". ./ أعرف منه رءوس المسالك
فكل القبائل . . ضلت حجاها / وكل الفوارس تاهت خطاها
فأين " أبو زيد " / يشحذ لي همتي
ويمنح قلبي قوس الشهامه/ يعلم رأسي لفّ العمامه
وحين تثار رمال الصحاري . . بريح الشمال
يعلم وجهي كيف اللثام . ./ وكيف أهزّ الحسام
يوضح لي كل ذلك / فأعرف منه السبيل . . لكسب المعارك.

(٥)

ذهبت لأرض الكنوز . . / أحل وثاق اللآلىء/ وسر الليالي
وقلب الأميره
وأسأل عمن يبيع الطيوب / ويمنحني .. / بعد طول الرحيل الحشايا الوثيره
أسافر عبر القرون . . وحيدا / لأكشف كل كنوز الجزيره
وأفهم سر الخيول الأصيله
وألعن كل شيوخ القبيله.

= *عبد الستار سليم ، من مواليد قنا (١٩٤٥- . .) له ديوان منشور بعنوان : الحياة في توابيت الذاكرة ، وله مجموعتان مخطوطتان بعنوان : مزامير العصر الثاني ، والكل في واحد ، فضلا عن محاولة زجلية في مجموعة منشورة بعنوان : " النقش ع المية " .*

ياوطـــــــــــنى

ياوطنى/ تنفرد بكل العشقْ/ تنتزع هموم القلبْ
تتــمطي بين خـلاياه هلالاً ومــواعـيـــدا/ وثمــاراً وعناقـيـــدا... تنتظر قطاف
الشمسْ/ تستبدلُ بالأغنية الحزن الأغنيةَ النارْ
وتسير لتغزلَ من أحزان الميلادِ الأولِ / أثواباً وعباءهْ
ترفع أطلال الزمن المتعفنِ . تزرع أغنيةً ونبوءهْ
تخضرُّ الأعين بالضحكات الحبلى بربيعٍ آتْ
ينطلق العشاق زرافات / يتوحد كل الخلق عناقاً
يغتسلون بنهر الأضواء المنسلةِ من عينيك الزرقاوينِ
الصامدتينِ صموداً فرعونياً
ينطلقُ غنائي فيروزياً
ياوطنى
ياوطني

- ٢ -

طويلٌ إليك الطريقْ/ قصيرٌ إليك الطريقْ
طويلٌ إليك الطريقُ وهأنذا مُجْهَدٌ ياحبيبي
أسابقُ كلَّ خيول الرياحِ . . لكيما أقول السلام عليكْ
قصيرٌ إليك الطريق . . . وهأنذا ضاحكٌ أتملّي / غرام الشموس على وجنتيك
زحام النوارس وهي تحط / لتنشق في الفجر طيبَ يديك
وكل الخرائط ترسمُ سحنتك اليعربيةَ
تلقي الظلالَ على ضفتيك
وكلُّ الممرات تفضي إليك
كل الممراتِ تفضي إليك

- ٣ -

ياوطني المقلق كل وكالات الأنباءْ
ياوطن العشاقِ الفقراءْ
أهواك ربيعاً وغناءْ / أهواك خريفاً وشتاءْ
أهواكَ فأنت الحزنُ/ الفرحُ / الدوحُ/ البلحُ / الخمرُ / العطرُ / الأنواءُ /

الكلأ / الملأ / الماء / الأسماكُ / السفنُ / الأشرعةُ البيضاءُ / الغيماتُ الزرقاءُ/
اللوحُ / الكتبُ / الكتابُ / العصفورُ / السنبلةُ الخضراءُ / الفلاحون / الأطفالُ /
السحناتُ السمراءْ

أهواك وعشقى شلالُ ضياءٍ عذرىٌّ / شلال عطاءْ
ينسابُ فيغسلُ وجهَ الريحِ / ويغمرُ أرض الحزنِ البور فترقصُ كلُّ الدلتا /
تضحكُ طيبةُ . تنبتْ فى الطينِ / الأعشابُ وتهمسُ صفصافاتُ الشطِّ –
تبثُّ النهرَ السرَّ ويصدحُ طيرُ الغربةِ/ إنى آتٍ . . . إنى آتٍ ياوطنى . . . .

*****

= عزت الطيرى ، من مواليد نجع حمادى (١٩٥٣ – . .) يحمل بكالوريوس زراعة ، وله بعض المجموعات الشعرية والزجلية ، منها : تنويعات على مقام الدهشة ، أحزان شاعر قروى ، بالإضافة الى بعض المقالات الأدبية.

القمـــــــــح بكى

القمح بكى ياسيدتى ناحتْ فى الليلِ سنابلُه
فى ليلة صيفٍ لم تسلم من سيفِ الحزنِ جدائله
والقمر الساهرُ خلف الغيم تبث الشجوَ رسائله
يرمى بالفضة فوق النهر فتغرفُ منه خمائلُه

القمح بكى ياسيدتى فالماء تسرَّب من يدِه
والنظرة فى فمه ظمئت لشعاع الفرحة في غده
يتساءل عن فجر الأحلام وعن ترنيمةِ مولده
عن طيرٍ حلوٍ قد يشدو يوماً بحلاوة مورده
القمح بكى يا سيدتى فالملح توطَّن فى فمه
غرس الأشواك َعلى خديه ومدَّ الحرقة فى دمه
ونما كالعشب الصحراوىّ على شفتيه ومعصمه
وعلى أجفان لياليه وعلى أوراق تمائمه
القمح بكى ياسيدتى فليالى الحبِّ الصيفية
لم تحفظ ذاكرة الإنسان من الأحزان الشتوية
لم تزرع فى نسمات الليل قصائد حبٍّ وردية
لم تسكب فى الأرض المشتاقة غير حروفٍ وهمية

***

= *محمد عبد العزيز شنب ، يعمل صحفيا بجريدة " الأهرام " ، له ديوان " خيط الدمع فى ذاكرتى " ، ومسرحية شعرية بعنوان : " المتنبى فوق حد السيف " .*

لماذا يكون الألم؟

لماذا يكون الألم ؟ / وحزن القلم ؟
لماذا يجفُّ المداد. . / ويصبح وجه البلاد عدم ؟
وأذكر . . أنى قصدت النهايه
وكان المساء . . الشتاء البدايه
وكنت . . وكان
وكنت أجول وفى داخلى . . ألف حاجه
يحن إلى المكان القديم . . /فأنزح عنك
وأدفع عنى ارتقاب النهايه
وكنت . . وكان .
وأذكر أنى دخلت المدينه / وطوفت بداري الحزينه
وكنت . . وكان
وأغدو غريبا بأرض المهانه . .
فصوت النساء يطن . . يطن . .
ويصبح داء . . وداء . . وداء . .
فيقتل فينا الحياء . . الحياء
وكنت . . وكان
ويصبح وجهك غير الوجوه . . / غريبا . . غريبا . .
غريبا . . غريب .
فأسقط عند ابتداء الطريق .
وأسقط . . أنت التى تدركين السقوط. ./ ومعني الحنوط.
وأذكر أنى قصدت البدايه .
وكان المساء . . الشتاء . . النهايه .
وكنت . . وكان / وكان . . وكان .
لقاء . . فراق . . / فراق . . لقاء .
وكنت هناك .
لأنا . .قهرنا الزمان . المكان الذي بيننا .

وجبنا المدائن جريا وراء الذى لا يجيء .

لأنا افترقنا . . /وعدنا هنا .

تعالي . . /نشق الطريق الذي كان يوما . .

غريبا غريب / ودربا حبيب

تعالي . . / نعانق ذاك البعيد . . البعيد /ونبدأ نحن المسير - المسير

تعالي إلى .

= ناجي عبد اللطيف، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٤ - . .)، ويحمل بكالوريوس الخدمة الاجتماعية،له مجموعة شعرية بعنوان : " اغتراب" .

المصادر والمراجع

أولا: الدووابن والكتب

- أحمد فضل شبلول . مسافر الي الله، كتاب فاروس ، الإسكندرية ، ١٩٨٠.

ويضيع البحر ، سلسلة كتاب المواهب ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٥

عصفوران في البحر يحترقان (مشترك) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ، ١٩٨٦.

اسكندرية المهاجرة (مخطوط).

الطائر والشباك المفتوح ، (مخطوط)

- أمل دنقل . أوراق الغرفة ٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ١٩٨٣ .

- جميل عبد الرحمن . علي شواطىء المجهول ، د. ن ، ١٩٧١.

عذابات الميلاد الثاني ، د. ن، ١٩٧٣.

لماذا يحولون بيني وبينك؟ ، أصوات ، (الشرقية)، ١٩٨١.

أزهار من حديقة المنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.

ابتسامة في زمن البكاء ، سلسلة المواهب، وزارة الثقافة، ١٩٨٦.

تموت العصافير لكن تبوح ، المجلس الأعلي للثقافة، ١٤٠٢هـ -١٩٨٢.

- حسن طلب. آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.

- حسين علي محمد . السقوط في الليل ، بمساعدة اتحاد الكتاب بدمشق، ١٩٧٧.

أوراق من عام الرمادة ، أصوات ، (الشرقية)، ١٩٨١.

شجرة الحلم ، سلسلة المواهب ، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.

الرحيل علي جواد النار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥.

تجليات الواقف في العراء، (مخطوط) .

زهور بلاستيكية، (مخطوط) .

- صابر عبد الدايم . نبضات قلبين (مشترك) ، د.ن ، ١٩٦٩ .

المسافر في سنبلات الزمن ، د. ن، ١٩٨٣ .

الحلم والسفر والتحوّل، سلسلة المواهب ، وزارة الثقافة، ١٩٨٣ .

المرايا وزهرة النار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .

العناق في موسم العودة (مخطوط).

مدائن الفجر (مخطوط).

- صادق حبيب . أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم ، دار الأرقم ، الزقازيق (مصر) ، ١٩٩٢ .

- صلاح عبد الصبور . ديوانه ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

- عبد الله شرف . العروس الشاردة ، أصوات (الشرقية) ، ١٩٨٠ .

الحرف التائه، أصوات (الشرقية)، ١٩٨٢ .

القافلة ، أصوات (الشرقية) ، ١٩٨٤ .

الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلي للثقافة، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

قراءة في صحيفة يومية ، مطبوعات الرافعي ، طنطا ، ١٩٨٦ .

تأملات في وجه ملائكي ، سلسلة إشراقات أدبية ،الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧ .

عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة ، د. ت.

عمر الدسوقي . في الأدب الحديث، دار الفكر، بيروت ، ١٩٧٣ .

محمد عيد إبراهيم ، قبر لينقض ، د. م ، ١٩٩١ .

ثانيا : الدوريات والصحف

- إبداع	٢-أدب ونقد .	٣-الأهرام

-البيان(الكويت)	٥-الثقافة الجديدة .	٦-الجزيرة (السعودية).

حريتي .	٨-الحياة(لندن).	٩- الرافعي(طنطا).

١٠-الرياض(السعودية). ١١-الشرق الأوسط (لندن). ١٢- الشعر .

١٣- الصباحية(لندن،جدة) . ١٤- العربي (الكويت.). ١٥-عكاظ (السعودية).

١٦- فكر. ١٧-الفيصل(السعودية). ١٨-القاهرة .

١٩-الكرمل (قبرص). ٢٠- المساء . ٢١- المقتطف.

٢٢- الوطن العربي (باريس). ٢٣- الوفد. ٢٤-اليمامة(السعودية).

إسلاميـــات :

- مسلمون لاتخجـل ، دار الاعتصام ، القاهرة، {نفد}.
- حراس العـقيدة ، طبعة ثانية، دار البشير ، { نفد} .
- الحرب الصليبية العاشرة، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نفد} .
- العودة الى الينابيع : فصول عن الفكرة والحركة ، دار الاعتصام ، القاهرة.
- الصلح الأسود . . رؤية إسلامية لمبادرة السادات والطريق الى القدس، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نفد } .
- ثورة المساجد . . حجارة من سجيل ، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نفد } .
- هتلر الشرق وبلطجي العراق ولص بغداد ، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نفد} .
- جاهليّة صدام وزلزال الخليج ، دار المعراج ، الرياض ، { نفد } .
- أهل الفن وتجارة الغرائز ، دار آسام (الرياض) ودار الاعتصام (القاهرة) .

أدب ونقـــد :

- الغروب المستحيل ، سيرة كاتب (محمد عبدالحليم عبدالله}، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، القاهرة . (نفد) .
- رائحة الحبيب ، مجموعة قصصية ، القاهرة ، (نفد) .
- الحب يأتي مصادفة ، رواية عن حرب رمضان ، دار الهلال ، القاهرة ، (نفد) . .
- مدرسة البيان فى النثر الحديث، دار الاعتصام ودار القافلة ، القاهرة ، السعودية ، (نفد) .
- موسم البحث عن هويّة : دراسات فى الرواية والقصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .
- محمد صلى الله عليه وسلم فى الشعر العربى الحديث، دار الوفاء ، المنصورة .
- القصائد الإسلامية الطوال فى العصر الحديث ، دار الاعتصام ، القاهرة.
- الرواية التاريخية فى أدبنا الحديث: دراسة تطبيقيّة ، دار الاعتصام ، القاهرة ، (نفد) .
- الحداثة تعود ، دار المعراج ، الرياض .
- الورد والهالوك : شعراء السبعينيات فى مصر، دار الأرقم ، الزقازيق.

إعـــــــــلام :

- الصحافة المهاجرة : رؤية إسلاميّة (طبعة ثانية) ، دار الاعتصام ، القاهرة .

* * *

المحتـــــــــــــــوى

***

رقم الايداع بدار الكتب ٤٨٠٢ لسنة ١٩٩٣

I.S.B.N 977-5101-71-9

مطبعة

أبناء وهبه حسان

٢٤١ أ ش الجيش - القاهرة

ت ٩٢٥٥٤٠

هـذا الكتاب

يواصل د. حلمى القاعود ... فى هذا الكتاب جهوده المتفردة فى إثراء الحقل الأدبى والفكرى . بعيدا عن الصرعات الغربية العجيبة التى سادت الدرس النقدى على أيامنا - كما يقول - وجعلت منه محاولات طلسمية.. تغرق القارىء والمبدع فى طوفان المربعات والمثلثات والدوائر والأشكال الهندسية المختلفة والجداول العديدة التى إن أفادت حينا فإنها تكون عبئا ثقيلا فى غالب الأحيان.

وقد قدم المؤلف من قبل دراسات عديدة تثير الفكر، وتثرى الوجدان، وتدعو إلى التغيير الإيجابى ، والتمسك بالأصالة الفكرية والأدبية ، ورؤيته تنطلق من منظور إسلامى يتكىء على موقف الإسلام من قضايا الوجود.. وتصوره لقضايا الإنسان والكون والحياة.

وهو فى هذا الكتاب « شاهد على العصر الأدبى » ممثلا فى « جيل السبعينيات من شعراء مصر » بشطريه « الورد والهالوك »، ويضع الناقد الشعراء على كفتى الميزان. جيل الأصالة من شعراء السبعينيات فى مصر الذى ارتبط بقضايا الأمة وهمومها وآمالها .. ويرمز له بالورد....

وجيل من المتسلقين ومحدودى الموهبة له شكل النبات والزهور ولكنه لايثمر ولايعطى رائحة.. لأنه يشبه نبات الهالوك الذى ينمو مع الأعشاب الضارة ، ويلتف حول النبات المثمر محاولا خنق أنفاسه.

*** إن هذا الكتاب**

بداية حركة أدبية جديدة دائبة لتصفية الواقع الأدبى من الشوائب ، ويتصيد محبى الشعر ودارسيه بالقيم والمعايير الأصيلة المتجددة التى تنقى المناخ الأدبى، وتكشف للمتلقى ألاعيب الهالوك، وخزعبلات المتشاعرين.

وتفتح للورد منافذ التوهج والإشراق والحياة..



